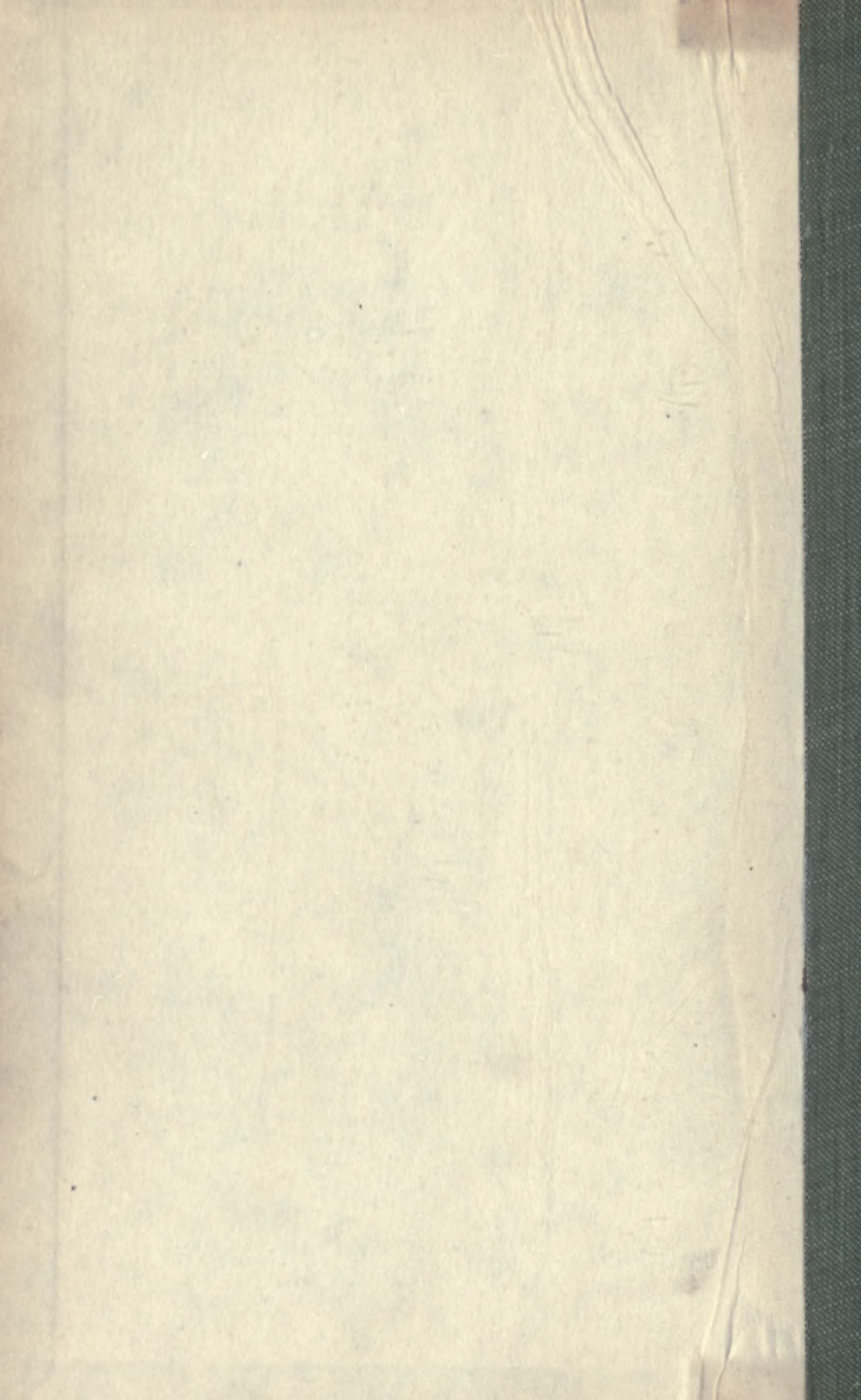
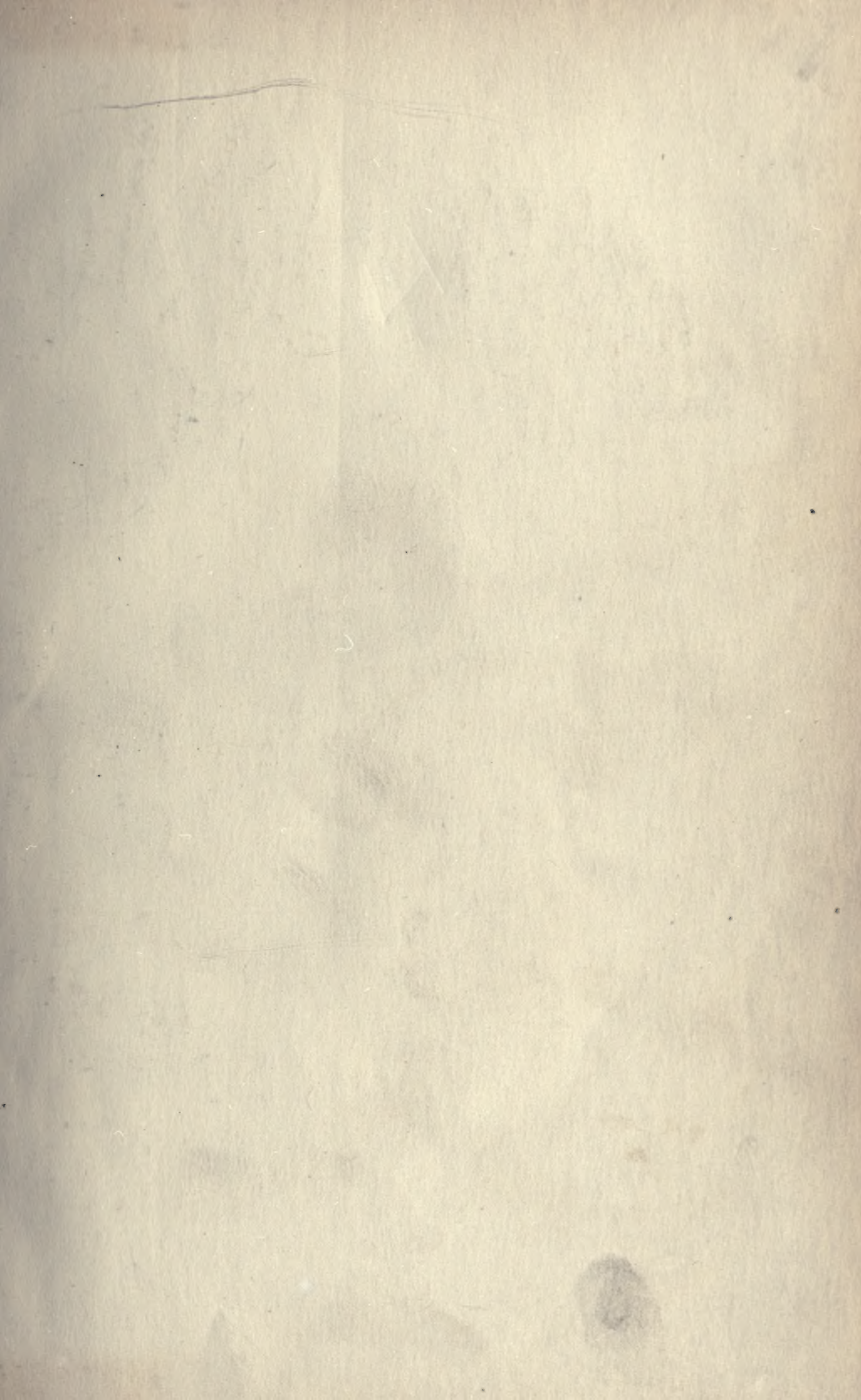
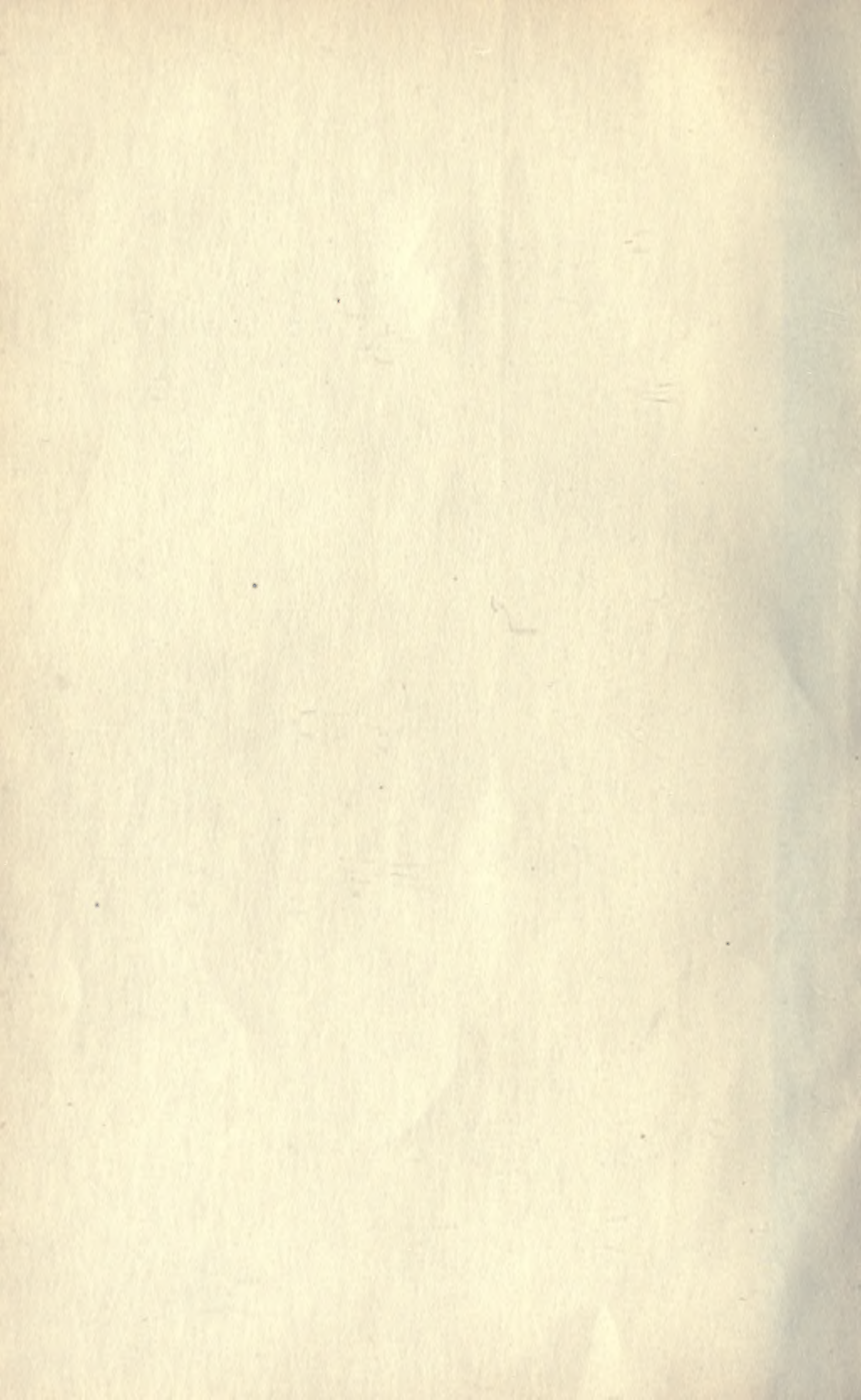
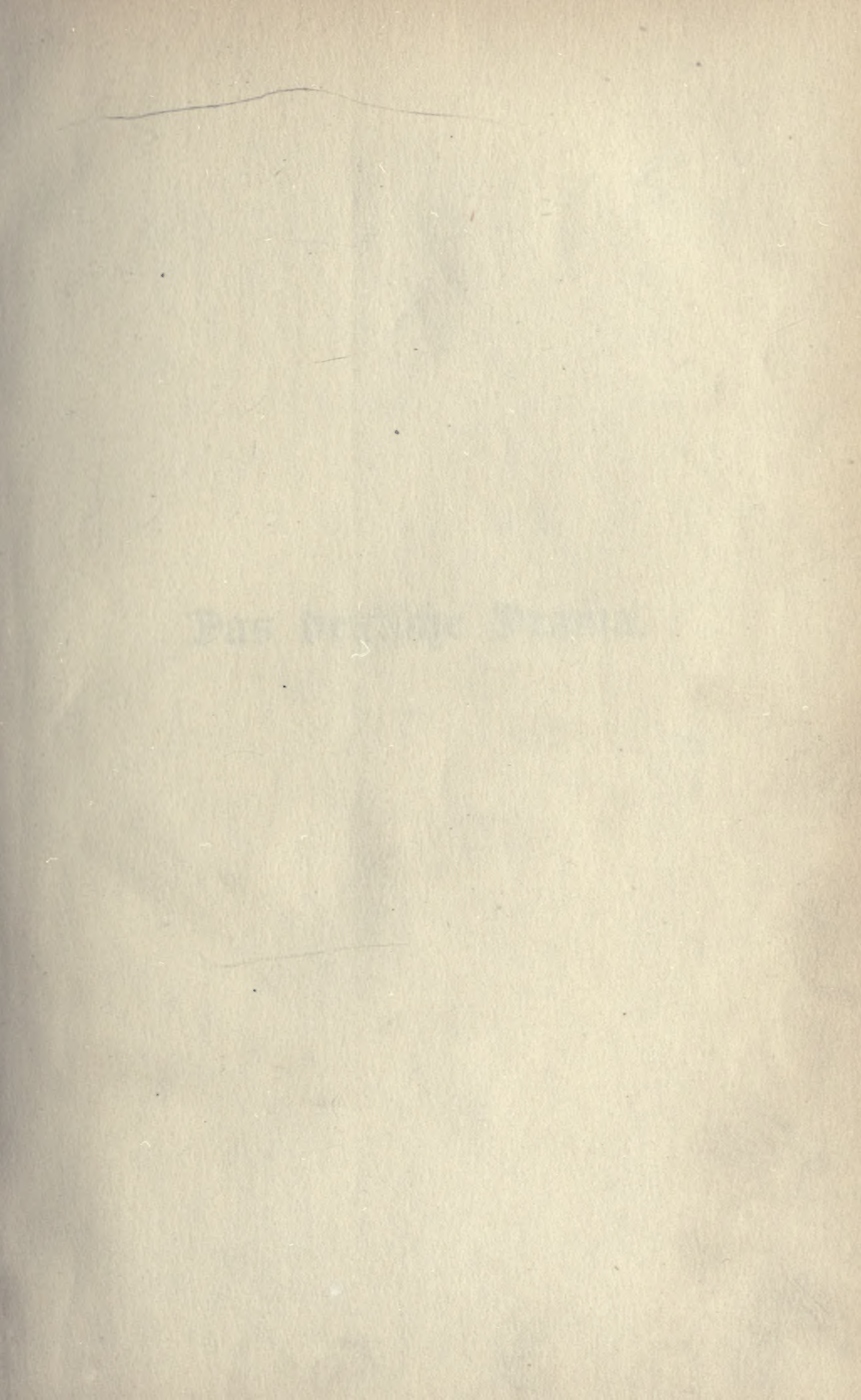
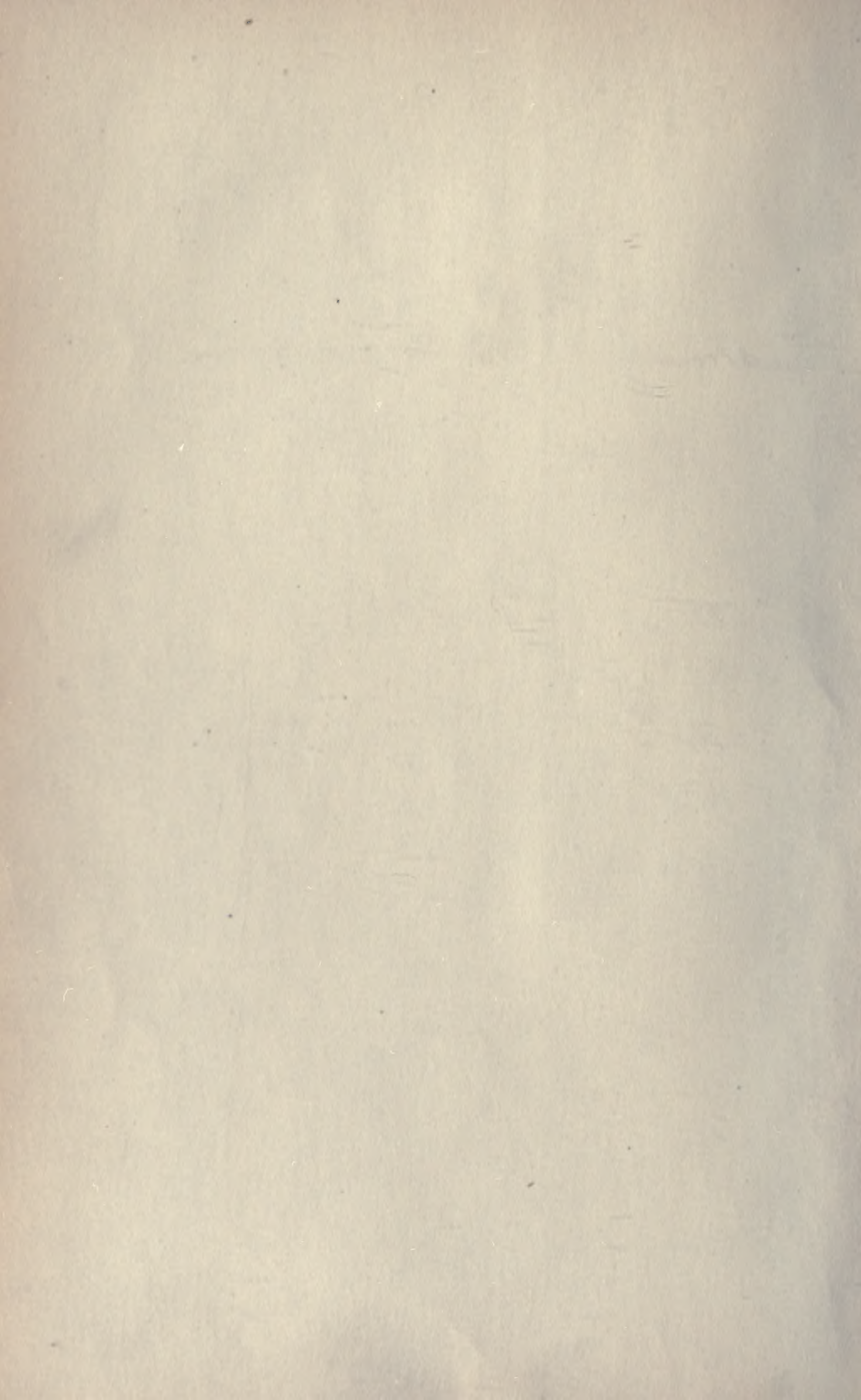










Das deutsche Drama.

Das deutsche Drama

des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern

von

Dr. Sigismund Friedmann
Ord. Professor an der R. Accademia Scientifico-Letteraria in Mailand.

Autorisierte Uebersetzung
von **Ludwig Weber.**

Erster Band.

2. Ausgabe (2.—3. Tausend).



Leipzig
Hermann Seemann Nachfolger
1902.



Vorwort des Verfassers.

Mit diesem Werke habe ich mir die Aufgabe gestellt, die Geschichte des deutschen Dramas nach Schiller an dem Geiste des Lesers vorüberzuführen.

Ausführlich behandelte ich die großen Dichter, die als Repräsentanten litterarischer Strömungen auftraten, weniger eingehend diejenigen, denen eine nur geringere Bedeutung zukommt.

Ich habe versucht, volkstümlich im guten Sinne zu sein; habe alle unnötige Schwerfälligkeit dem Werke ferngehalten, und es vermieden, die Anmerkungen mit gelehrtem Ballast zu überladen. Diese enthalten größtenteils biographische Notizen und Stellen aus den Dichtungen selbst, wie sie im Texte stören würden. Wenn nun aber die Anmerkungen auf mancher Seite dennoch einen etwas breiten Raum einnehmen, so ist das eine Notwendigkeit, die sich nicht umgehen ließ bei meinem Bestreben, neben dem Stoffe selbst auch die einschlägige Litteratur mit in den Kreis meiner Betrachtungen zu ziehen.

Mailand, Sommer 1893.

S. Friedmann.



Vorwort des Übersetzers.

Seit dem Erscheinen der italienischen Ausgabe dieses Werkes („Il dramma tedesco del nostro secolo“, Milano 1893, Libreria Galli) wurden in Kreisen maßgebender Beurteiler Italiens sowohl als auch Deutschlands die anerkennendsten Stimmen laut, und damit war der Beweis gegeben, daß der Verfasser seiner Aufgabe, die er sich mit der Herausgabe dieses Buches stellte, vollkommen gerecht geworden ist. Der herzliche Willkomm aber, den das „Dramma tedesco“ besonders bei deutschen Kritikern fand, von denen ich nur die Namen Bulthaupt, Creizenach, Koch und Sauer zu nennen brauche, rechtfertigt diese Übersetzung. So übergebe ich denn auch mit den besten Wünschen und Hoffnungen der Öffentlichkeit diesen ersten Band, dem noch in diesem Jahre ein zweiter folgen wird, worin die Darstellung bis auf unsere Tage fortgeführt werden soll.

Friedmann ist seinem Vorsatze treu geblieben, sein Werk volkstümlich im guten Sinne des Wortes zu halten. Und doch ist es ihm gelungen, forschend in all die Tiefen der Dichterseelen hinabzusteigen, wie man es von einem Autoren erwartet, dessen Werk nicht nur für die weiteren Kreise gedacht ist, sondern das auch dem Gelehrten ein bequemes und geschätztes Buch sein soll. Da ferner der Verfasser sich nicht mit Essays begnügt, sondern entwickelungsgeschichtlich vorgeht und die Dichtungen aus dem Leben und den Absichten ihrer Schöpfer heraus verständlich macht, also den Leser auf einen objektiven Standpunkt führt, und endlich auch die einschlägigen Schriften zu seinen Erörterungen heranzieht, so kann man von dem vorliegenden Werke wohl behaupten, daß es berufen ist, eine Lücke in unserer kritisierenden Litteratur auszufüllen.

Was nun meine Übersetzung anbelangt, so habe ich mich nach Möglichkeit an das Original des nicht bloß in Italien angesehenen Gelehrten gehalten, glaubte mich aber dazu berechtigt, mit dem Einverständnis des Urhebers redaktionelle Verschiebungen vornehmen, wie auch ab und zu Erläuterungen fallen lassen zu können, die wohl für den Italiener, nicht aber für den Deutschen von besonderer Wichtigkeit sein konnten. Andererseits mußten aber der vorliegenden Ausgabe Erweiterungen eingefügt werden, wie sie für das Lesepublikum Deutschlands als unentbehrlich erachtet wurden. Angaben über die Angehörigkeit der Zusätze zu machen, die sich teils auf den Stoff selbst, teils auf die Durcharbeitung der einschlägigen, nach Herausgabe des italienischen Textes erschienenen Litteratur erstrecken, wurde anfänglich versucht, bald aber als störend und undurchführbar erkannt und darum aufgegeben, und nur aus Versehen ist eine diesbezügliche Notiz auf S. 77 stehen geblieben. Es sei darum hier nur gesagt, daß alles von der italienischen Ausgabe Abweichende teils vom Verfasser selbst, teils vom Übersetzer herrührt, wie es denn von diesen beiden überhaupt für notwendig erachtet wurde zur einheitlichen Durchführung des Ganzen in stetem Kontakt zu bleiben.

Mannigfache Förderung verdankt meine Arbeit ferner noch meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Georg Witkowski, der mich mit seinem guten Rate wie auch mit Werken seiner Bibliothek unterstützte.

Schätzenswerten Beistand beim Übersetzen leistete mir die ehemalige Schülerin der Mailander Akademie, Fräulein Anna Galante.

Leipzig, September 1899.

Ludwig Weber.

Inhalt.

Otto Ludwig.

Franz Grillparzer.



Einleitung.





Einleitung.

Im Anfang unseres Jahrhunderts hatte das deutsche Drama seinen Höhepunkt erreicht.

Durch Lessing von dem Pseudoklassizismus der Franzosen befreit, dann zur Zeit des jungen Goethe und seiner revolutionären Freunde in der Sturm- und Drangperiode den ungestümen, leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen und den Seltsamkeiten einer zügellosen Begeisterung überlassen, wurde das deutsche Drama in den Jahren der Reife der beiden Weimarer Freunde in die Grenzen der Kunst zurückgeführt und der strengen Disziplin ästhetischer Ideale unterworfen.

Das war eine selbstbewußte, eine reife Kunst, wie sie nur das Genie der beiden großen Dichter ins Leben zu rufen vermochte. Und so übte denn auch das klassische, idealistische Drama von Schiller und Goethe eine mächtige Anziehungskraft auf die nachfolgenden dramatischen Dichter aus, jene zwingende Kraft, unter deren Zeichen alle Perioden stehen, die einer Kunstepoche folgen, in der geniale Männer mit Erfolg gewirkt haben.

Viele schwächere Talente gingen nun die Bahnen dieser beiden Großen, ohne jedoch mehr als kalte Nachahmungen zu stande gebracht zu haben. Nicht zu diesen, die in den klassischen Dichtungen nur Anregungen für die Erzeugung vergänglicher theatralischer Werke fanden, wollen wir den tiefen und gemütvollen Schöpfer der Sappho, der Medea und der Hero rechnen.

Grillparzer entwickelt in seinen Dramen die idealistische Richtung der beiden Klassiker weiter, aber frei, als die natürliche Äußerung seines zur strengen Form hinneigenden Talentes, und nicht von der Absicht geleitet, jene bereits so glückliche und umjubelte Kunst nachzuahmen.

Er gehörte keiner Schule an. Er ging allein und blieb in einer Art freiwilliger Verbannung dem litterarischen Leben seiner Zeit fern. Seine Kunst kann betrachtet werden als das endgültige Ergebnis dessen, was von Schiller und Goethe für die deutsche Dichtkunst angestrebt worden ist. Die Kraft, die Stilreinheit, die innere Harmonie, wie wir sie in den Werken der beiden Weimarer finden, vereinigen sich in Grillparzers Dramen mit einer scharfen Beobachtung und mit einer tiefen psychologischen Analyse. Er war würdig das Erbe unserer Klassiker anzutreten, und dennoch blieb ein großer Teil seiner Dichtungen fast unbekannt, dennoch wurde der Dichter bis zu den letzten Jahren seines hohen Alters nicht gebührend geschätzt, während die Menge der Nachahmer mit ihren Werken das Theater völlig beherrschte. Die Kunst erstarrte. An Stelle einer tiefen, echten Empfindung und des Kampfes um menschliche Ideale trat eine kalte Schönrednerei: das höchste, was noch geschaffen wurde, war eine dankbare Rolle. Auch die ästhetischen Errungenschaften wurden vernachlässigt, und der ehemalige stolze Strom dramatischer Dichtkunst versickerte in den Öden der deklamatorischen Jambentragödie.

Die dramatische Kunst mußte sich also erneuen, sie mußte zur Natur, zur Wahrheit zurück. Und so fand die neue revolutionäre Schule gegen die Mitte dieses Jahrhunderts, trotz ihrer Ausschweifungen, denen wir besonders in dem zügellosen Genie Grabbes begegnen, ihre Berechtigung als eine der bedeutendsten Erscheinungen des modernen deutschen Theaters.

Diese Richtung, die in dem eingehendsten Studium der menschlichen Seele, ihrer charakteristischen und individuellen Äußerungen, sowie der psychologischen Abnormitäten bestand, ist glorreich vertreten durch das mächtige Talent Chr. Friedrich Hebbels. Aber der erste, der die Kühnheit hatte, diese neue Bahn zu betreten, während das klassische Drama noch in seiner höchsten Blüte stand, war Heinrich von Kleist.

Wie alle die anderen jungen Dichter, so fühlte auch er sich von Shakespeare mächtig angezogen. Aber er begnügte sich nicht mit einer nackten Nachahmung des Briten. Er wußte das Wertvolle vom Unfruchtbaren wohl zu scheiden. Er hatte eingesehen, daß die Ungebundenheit der Form der Werke des englischen Tragikers für seine Zeit nicht mehr angängig, ja, daß sie an den Werken dieses großen Tragödiendichters selbst nicht das Beste sei. Für Kleist hatten Schiller und Goethe nicht vergebens gewirkt, für ihn waren diese

beiden nicht vergebens von dem ungezügelten Drang ihrer Jugendjahre, in denen Shakespeare auch ihr Vorbild gewesen, zur Formenstrenge ihrer klassischen Periode übergegangen. Und so kann es schon als ein großer Erfolg des jungen Dichters bezeichnet werden, daß er in den Glanz jenes Genius geschaut hatte, ohne von demselben geblendet worden zu sein, denn „Shakespeare" hatte die Losung der Stürmer und Dränger geheißen, der Freunde des jungen Goethe, der in seinem „Götz von Berlichingen" noch ganz im Banne des Engländers stand, und „Shakespeare" lautete später die Devise der Romantiker. Aber im Gegensatz zu all diesen nahm Kleist nur die Individualisierung jenes Großen an, die er mit der strengen, geschlossenen Form, mit der Stileinheit, mit der Stimmungsreinheit zu verschmelzen strebte, wie er sie in der antiken Kunst und in den reifen Werken Schillers und Goethes fand.





Heinrich von Kleist.



3

Einleitung.

Heinrich von Kleist stammte aus einem alten adeligen Geschlechte, das dem Staate schon eine beträchtliche Anzahl tapferer Soldaten, darunter 18 Generäle, geliefert hatte. Am 18. Oktober 1777 wurde er in Frankfurt a. O. als der Sohn eines preußischen Offiziers, des Kapitäns Joachim Friedrich von Kleist geboren, und kaum fünfzehn Jahre alt (1792) trat auch er in die Armee ein. Aber das sprichwörtliche: „Alle Kleists Dichter" sollte sich auch an ihm erfüllen, wie es sich schon so glänzend an Lessings Freunde, an Ewald von Kleist bewahrheitet hatte, der seinen Ruhm in gleich ehrenvoller Weise seinem Gedichte „Frühling" wie seinem Tod auf dem Schlachtfelde verdankt. Wer weiß, wie oft Heinrich seines Verwandten, in der Vaterstadt Frankfurt a. O. stehendes Denkmal, das die Inschrift trug: „Guerrier, Philosophe et Poète", betrachtet und sich vorgenommen haben mag, diesem edlen Vorbilde nachzustreben. — Und auch er sollte Krieger, Philosoph und Poet werden.[1])

Nach dem unglücklichen Feldzuge gegen die französischen Republikaner im Jahre 1795, an welchem er sich beteiligt hatte, verließ der junge Offizier die Armee, um sich 1799 als Student an der damaligen Universität in Frankfurt a. O. einschreiben zu lassen.[2])

Von diesem Augenblicke an kannte sein unruhiger und wißbegieriger Geist keine Ruhe mehr. Sein verschlossenes Wesen — es

[1]) In Kochs „Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte" (1887/88, S. 321—23) führt Richard Weißenfels außer der Hypochondrie viele andere Ähnlichkeiten der beiden Dichter an, so z. B. die im Studiengang und in Lebensidealen, wodurch es noch wahrscheinlicher wird, daß Ewald für unseren Dichter zum Vorbild wurde.

[2]) In einem Briefe an seinen ehemaligen Hauslehrer Martini giebt er den Beweggrund zu diesem Schritte an, der auf den ersten Blick als unbesonnen

war seine Überzeugung, daß der Mensch von Natur aus keinen anderen Vertrauten habe als sich selbst[1]) — brachte ihn zum Nachdenken, zum steten Hineinschauen in seine Seele und zur Verschärfung der Studien, die seinen Drang nach Weisheit befriedigen sollten. Die Welt, schreibt er in einem Briefe aus jener Zeit, sei voller Fragen, auf welche niemand Antwort zu geben wisse; und so geht er von einem Studium zu dem anderen über — von der Mathematik und Rechtswissenschaft zur Philosophie, von der Philosophie zur Naturwissenschaft, um sich schließlich mit Litteratur zu beschäftigen. Wie die Idealisten des 18. Jahrhunderts studierte er ausschließlich, um jene ethisch ästhetische Bildung zu erreichen, die das Ideal der größten Männer seiner Zeit war.

Sein Geist jedoch klärte sich bei diesen ununterbrochenen Anstrengungen nicht ab, kräftigte sich nicht wie der harmonievolle, starke und lichtvolle Geist Goethes, wie die edle und hochpoetische Seele Schillers. Kleist vereinigte mit einer gewaltigen Auffassung der zu erstrebenden Höhe und mit einer poetischen Anschauung, um derentwillen er verdient, unter die Größten gerechnet zu werden, eine krankhafte Unsicherheit, eine schmerzende Unruhe, einen verdunkelnden Zwiespalt in der Tiefe seiner Seele, den er nicht zu überwinden vermochte, und der ihn schließlich zu Grunde richtete.

Seine Nerven waren erschüttert durch die allzueifrige Geistesarbeit, der er sich nach seinem Abgange von der Armee hingegeben hatte. Und bei der Größe, die er ahnte und schaute, und bei dem unermeßlichen Ehrgeiz, der ihn verfolgte, mußte er sich unglücklich fühlen, da er sich zu schwach fand, die großartig konzipierten Bilder in einer ihm genügenden Weise wiederzugeben und den so heiß ersehnten Ruhmeskranz zu erlangen. Diese Kluft, die er sah zwischen seinen Idealen und zwischen dem, was er in seinen Werken erreicht hatte, trug dazu bei, ihm das Leben mehr und mehr zu verbittern und ihm den Verstand mit schweren Schatten zu bedecken, Umstände, die ihn im vierunddreißigsten Jahre seines Lebens, am 21. November 1811, zum Selbstmord trieben. —

---

erscheinen kann, besonders wenn man bedenkt, wie kärglich die Mittel gewesen, die dem elternlosen Jüngling zur Verfügung standen. Aber es war sein Wunsch, glücklich zu sein, und das Glück bestand für ihn in der „Bildung“, das ist in der Vervollkommnung seines Wesens, in der Erlangung einer ästhetisch-sittlichen Weltanschauung, wie sie das Ideal jener Zeit gewesen ist und wie sie es in übertriebenem Maße auch für die Romantiker wurde.

[1]) Brief vom 5. Februar 1801 an seine Schwester Ulrike.

Kleist steht am Eingange unseres Jahrhunderts der schmerzlichen Ungewißheiten, der Zweifelsucht, der Müdigkeit, des unermeßlichen Strebens und der notwendigerweise zurückbleibenden Wirklichkeit Auch in seinem Geiste hatte sich, wie in dem Hölderlins, Heines und Hebbels, „der große Riß der Zeit" vollzogen: auch er fühlte in seiner Seele etwas Zerklüftetes, Krankhaftes. Aus enthusiastischer, fast schwülstiger Freude verfällt er in eine vollständige Entmutigung, in eine finstere Verzweiflung, Zustände, von denen sein Leben zahlreiche Beweise bietet.

Als er zu zweifeln begann, daß er Befriedigung im Studium fände, schien ihm das Glück in der Liebe entgegen zu lächeln. Wilhelmine von Zenge war eine gute Seele und hatte eine engelgleiche Geduld mit ihrem seltsamen Verlobten, der, despotisch und pedantisch und voll von Rousseaus Ideen von der Inferiorität der Frauen, sie mit seiner pädagogischen Manie und mit seinem Mißtrauen fortwährend peinigte.[1]) Nachdem er die Ärmste sechs Monate lang geliebt, gequält und unterrichtet hatte, reiste er im August 1800 plötzlich nach Berlin ab, um mit einem Freunde eine geheime Reise zu unternehmen, durch die er das Glück seines Lebens sichern wollte. Aus undeutlichen Anspielungen in seinen Briefen scheint hervorzugehen, daß es sich um industrielle Unternehmungen handelte. Wie dem auch sein mag: es steht fest, daß es ihm erging wie dem König Saul, und daß er schließlich in Würzburg seinen Dichterberuf erkannte, dank der neuen und schönen Landschaften, die sein Auge bezauberten und seine Seele befruchteten. Und voller Begeisterung, Geheimnisthuerei und Egoismus schreibt er am 13. September 1800 an seine Braut: „Mädchen, wie glücklich wirst Du sein! — Und ich! . . . . Der Würfel liegt, und wenn ich recht sehe, wenn nicht alles mich täuscht, so stehen die Augen gut!" — — Und dieses Glück, diese Entdeckung seines Genies war zugleich der Anfang des Zerwürfnisses mit Wilhelmine, die ihm während seiner Abwesenheit treu geblieben, bis er sie im Jahre 1802 für frei erklärte.

Sonderbar ist es, daß gerade er, der so leidenschaftsvoll liebte, es nicht verstand, seine Braut wie einen Gegenstand seiner Liebe zu behandeln. Es war ihm vielmehr fast eine Wonne, gerade das Geschöpf zu quälen, das er liebte. Es äußert sich hier das patho-

[1]) R. Weißenfels schildert, wie auch Novalis, der unleugbar in vielem Kleist verwandt war, das Streben nach „Bildung" und Vervollkommnung auf seine Braut Sophie übertrug und ihr gegenüber, wie Kleist bei Wilhelmine, den Hofmeister spielte.

logische Moment in ihm, an dem er in seiner Penthesilea die Heldin zu Grunde gehen läßt, nachdem er die Konsequenzen ihrer Gefühlsweise unerbittlich streng gezogen hat, und deren Liebestod, deren vernichtetes Liebesglück er alsdann beweint, wie eine eigene verlorene Seligkeit. Und denselben pathologischen Zug, dieselbe extreme Empfindungsweise treffen wir wieder in der herrlichen Gestalt seines Käthchen. Bei dieser allerdings passiv, während sie bei der Penthesilea aktiv sich äußert.

Auffallend ist es nun, daß wir gerade bei Kleist, diesem so bedeutenden Individualisten, einen romantischen Zug in seiner Art und Weise zu lieben treffen. So verlangt er von Wilhelmine, daß ihre gegenseitige Liebe geheim bleibe, bis er dann schließlich dem Drängen der Braut nachgeben und sich dazu verstehen muß, daß wenigstens der Schwester derselben und endlich auch den Eltern von dem Liebesverhältnis Mitteilung gemacht werde. Und doch hatte Wilhelmine mehr Ergebung für ihn als später Julie Kunze. Wilhelmine wußte seine Schrullen zu ertragen und sie ihm zu verzeihen, während das Verhältnis unseres Dichters zur Julie, mit der er einen heimlichen Briefwechsel führen wollte (s. S. 47, Anm.), an seinen Eigenheiten zerschellte. In dieser Art zu lieben also, in diesem Drange, ganz eines zu sein mit einem zweiten Wesen, in dieser Neigung, das Glück vor den Augen der Welt zu verbergen und es womöglich in einem geheimen Winkel auszukosten, ungestört und ohne Erwachen aus dem seligen Taumel, ist ohne Zweifel ein Stück romantischer Empfindung. Aber es ist auch eine Vertiefung, eine Glorifizierung der Liebe, deren keine seiner beiden Bräute fähig war. Auch der Gedanke, mit einem zweiten Wesen vereint zu sterben, ist unstreitig romantischen Ursprungs, bedeutet hier aber mehr eine Weltflucht, eine nach dem Jenseits hinweisende Überzeugung von der Erbärmlichkeit des menschlichen Daseins, zu der er infolge seiner anhaltenden Mißerfolge gelangen mußte.

Diese Momente mögen wohl dazu beigetragen haben, daß Kleist von vielen Kritikern unter die Romantiker eingereiht wurde und noch wird, während ihm doch seine privaten Ansichten für die Kunst nichts galten, in der er vielmehr nur nach strengen psychologischen und ästhetischen Überzeugungen arbeitete. Seine Gestalten sind Individuen, deren seelische Konflikte er bis zu den letzten Konsequenzen durchdenkt und herausarbeitet, so daß es wohl scheinen kann, seine Penthesilea z. B. sei eine Figur, die rein aus der Einbildungskraft des Dichters hervorgegangen sei, während sie doch ein

Weib ist, das rein aus Kraft, Ehrgeiz und unermeßlicher Liebe zu seiner schrecklichen That getrieben wird, also durchaus individuell handelt. Und endlich zum Hauptunterschied zu kommen: die Romantiker standen oder suchten über den Stoffen zu stehen und so gewissermaßen spielend die Poesie aus der Poesie zu ziehen, während Kleist voll Inbrunst an seine Figuren glaubt und darum weinend ausrufen kann: „Nun ist sie tot!“ nachdem er seine „Penthesilea“ beendet hat.

Kaum hatte er, im Herbste 1800, den Dichterberuf in sich erkannt, als gleich in seinem Geiste eine „große Idee“ entstand, von der er das irdische Glück erwartete — den Ruhm! Diese große Idee, die ihn eine Zeit lang gänzlich beherrschte, und um deretwillen er Reisen unternahm, — denn er pflegte zu reisen, wenn er versuchte, sich über seine Gefühle und Ideen klar zu werden —, war das ideale Drama. Lange Zeit hindurch arbeitete er am „Robert Guiskard“, welcher alle Eigenschaften eines solchen Dramas besitzen, in dem sich der antike Klassizismus mit der Kunst Shakespeares vereinigen sollte. Es war natürlich, daß der Anfänger ein so hoch gestelltes Ziel nicht erreichen konnte; er merkte es bald selbst, und in einem Augenblicke finsterer Verzweiflung übergab er das Manuskript, auf das er so viele Hoffnungen gesetzt hatte, im Oktober 1803 in Paris dem Feuer. Seit jener Zeit datiert seine Bitterkeit, jene Betrübnis, an der auch seine späteren Werke kranken. „Der Himmel versagt mir den Ruhm,“ — schreibt er an die Schwester Ulrike — „das größte der Güter der Erde; ich werfe ihm wie ein eigensinniges Kind alle übrigen hin!“

Kleist hat stets und in allen seinen Werken nach jenem neuen Stil und nach Vollkommenheit innerhalb desselben gerungen. Ja, er hat sich gequält um eine seinen Stoffen und Figuren möglichst entsprechende Ausdrucksweise, denn sein scharfer Verstand, sein aristokratischer Geist ließen ihn, trotz seiner inneren Zerklüftungen, in stilistischer Hinsicht fast mit nichts zufrieden sein. So bezeugt uns der alte Wieland, dessen Gast Kleist bei seinem rastlosen Leben einige Monate gewesen ist, daß er seinen „Robert Guiskard“ innerlich schon vollständig bewältigt hatte, daß er ihn in seinem Geiste schon fertig vor sich sah, daß ihn aber die formgewordene Idee nie befriedigte, daß er immerfort änderte und schließlich bei dem Gedanken, gerade dies Werk nicht vollenden zu können, an dem er mit seiner ganzen Seele hing, jene verzweifelte That vollbrachte, die seinem Selbstvertrauen so sehr schaden mußte und sicher seine Todesgedanken noch bekräftigte, die schon von Jugend auf in ihm wohnten. So sehr wir Kleists

rasche That bedauern müssen, so ist sie doch bezeichnend für diesen ungeheuer willensstarken Menschen. Der Stoff, das Werk fügte sich ihm nicht, und so vernichtete er es, wie er später leider Hand an sich selbst legte, als er durch die anhaltenden Mißerfolge an sich selbst verzweifelte, als die Welt sich ihm nicht fügte, als er der nicht sein konnte, der er war. Und doch hätte er mit wenig Aufschub sicher seinen „Robert Guiskard“ vollendet, denn die wenigen Verse, die uns noch erhalten sind und die er ganz als Anfänger geschrieben hat, sind vollendet, wie das ganze, kurze Bruchstück meisterhaft ist.

Mag nun Kleist sein Ideal auch nicht erreicht haben, jedenfalls ist es ein Kreditbrief für die Ewigkeit für diesen ausgezeichneten Geist, daß er mit seinem ersten Werke da begonnen hat, wo Schiller aufhörte. Und wenn wir uns vergegenwärtigen, wie tief, wie glühend heiß viele Scenen in seinen Werken empfunden sind, so können wir behaupten, daß Kleist als Dichter sich mit jedem anderen messen kann, so bedauern wir unendlich, daß er so früh schon gehen mußte, und daß man ihn so scheiden ließ, wie er schied: wund in seinem von heißester Ruhmsucht gequälten Herzen und gram der Menschheit, die ihn so schnöd verlassen hatte.



Robert Guiskard.

Wie schon in der Einleitung erwähnt, trug Kleist sich seit dem Herbste 1800 mit seiner „großen Idee“, mit dem Gedanken an das ideale Drama, mit seinem „Robert Guiskard“, der ihn unausgesetzt beschäftigte, und über den er im Dezember 1802 an seine Schwester schrieb, daß der Anfang der Dichtung die Bewunderung aller Menschen erregt, denen er ihn vorgelesen habe, und dann fortfährt: „O Jesus! wenn ich es doch vollenden könnte! Diesen einzigen Wunsch soll mir der Himmel erfüllen, und dann mag er thun, was er will!“ Dieser Wunsch wurde ihm leider nicht erfüllt, und in einem Anfall finsterer Verzweiflung verbrannte er im Oktober 1803 in Paris das Manuskript.[1])

Wieland war von diesem Werke begeistert und urteilte darüber: „Wenn die Geister des Äschylos, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, so würde sie das sein, was Kleists ‚Tod Guiskards des Normannen‘ ist, sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mich hören ließ. Von diesem Augenblicke an war es bei mir entschieden, Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Litteratur auszufüllen, die selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist.“ — Das Fragment besteht aus zehn Scenen, die im ganzen die Bewunderung des Oberondichters recht-

[1]) Otto Brahm, der letzte und gewissenhafte Biograph Kleists (Heinrich von Kleist, Berlin 1884), verwendet den von Wieland überlieferten Titel: „Tod Guiskards des Normannen“, die genauen Angaben über die Charaktere, wie wir sie in den vorhandenen fünfhundert Versen der meisterhaften Exposition vorfinden (herausgegeben 1808 in der Monatsschrift „Phöbus“, entweder nach einer zufällig erhaltenen Kopie oder nach dem Gedächtnis), und die Quelle, aus welcher der Dichter selbst schöpfte (ein Artikel in Schillers „Horen“ 1797), um mit einiger Wahrscheinlichkeit die Handlung des Dramas zu vervollständigen (S. 111 u. folg.).

fertigen. Die Handlung ist mit wenigen grandiosen Strichen, mit jener Schlagkraft der dramatischen Bewegung gezeichnet, die eine von Kleists schönsten Eigentümlichkeiten bildet. Keine Rede ist in dieser musterhaften Exposition, kein Bericht über vorhergegangene Ereignisse; wir werden wie bei den Griechen — auf die Ähnlichkeit mit dem Sophokleischen „König Ödipus" ist schon von anderen hingewiesen worden — in medias res versetzt, und das eherne Schicksal zeigt sich in seiner gewaltigen Macht. — Wir sehen vor Konstantinopel die Bedrängnis und Verwirrung der Krieger Guiskards, unter denen die Pest wütet. Der Greis Armin, den man einen normannischen Kottwitz genannt hat, kommt mit vielen Kriegern zum Zelte des Herzogs, um ihm den Wunsch seines Volkes zu überbringen, das jene feindlichen Ufer und den Tod fliehen möchte. — Doch aus dem Zelte tritt nicht Guiskard, sondern dessen Tochter Helena, die mit ihrem Sohne vertriebene Witwe des byzantinischen Kaisers. Sie hat sich zu ihrem Vater geflüchtet, und dieser ist, der Tochter Schmach zu rächen, eben mit seinen Kriegern vor Konstantinopel angekommen. Helena bittet die Normannen mit freundlichen Worten, sie möchten später wiederkehren, da der Herzog, der eben, nach „drei schweißerfüllten Nächten auf offenem Seuchenfelde zugebracht", im Schlummer ausruhe.

> „So wie des Vaters erste Wimper zuckt,
> Den eignen Sohn send' ich und meld' es euch!"

Aber die Krieger merken, man suche ihrer „los zu sein". — Die andrängenden Gesandten zurückzuhalten, treten aus dem Königszelt auch die zwei Prinzen, Robert, Guiskards Sohn und Erbe seiner Krone, und Abälard, der Neffe Guiskards, dem dieser, als treubrüchiger Vormund, die Herzogskrone der Normannen geraubt hatte, um sie auf den eigenen Sohn zu vererben. Um aber seine Schuld, auf deren Frucht er nicht verzichten will, einigermaßen wieder gut zu machen, hat er Abälard mit Helena verlobt.

Die sechste Scene entwickelt mit der Kleists Dichtungen eigenen Kraft scharf die Charaktere der beiden jungen Männer. Aus ihrem Wortwechsel ist leicht der Konflikt zu erkennen, der entstehen muß, um den Weg des Helden noch schwerer, und nach dessen Heimgange zusammen mit der Pest das Unglück des Volkes vollkommen zu machen. Robert, ungestüm, hochmütig, jeder Klugheit und Regenteneigenschaft bar, sicher und aufgeblasen durch seine Stellung als Thronerbe, fängt sogleich damit an, die schon unzufriedenen Normannen sich zu verfeinden und zu reizen. Abälard hingegen ist leut-

selig, ein guter Redner, sehr gewandt und kühn. Und er teilt dem Volke, was man mit so großer Mühe zu verheimlichen gesucht hatte, mit, daß auch Guiskard pestkrank ist.

„Noch eben, da er auf dem Teppich lag,
Trat ich zu ihm und sprach: ‚Wie geht's dir, Guiskard?‘
Drauf er: ‚Ei nun,‘ erwidert' er, ‚erträglich! —
Obschon ich die Giganten rufen möchte,
Um diese kleine Hand hier zu bewegen.‘
Er sprach: ‚Dem Ätna wedelst du, laß sein!‘
Als ihm von fern mit einer Reiherfeder
Die Herzogin den Busen fächelte;
Und als die Kaiserin mit feuchtem Blick
Ihm einen Becher brachte und ihn fragte,
Ob er auch trinken woll'? antwortet' er:
‚Die Dardanellen, liebes Kind!‘ und trank.“ (7. Scene.)

Und dennoch, immer groß, schaut er „wie ein gekrümmter Tiger nach jener Kaiserzinne, die dort erglänzt“. Und heldengroß erscheint der Herzog in der Scene, da er, vollständig gewaffnet und von seiner Familie umgeben, mitten unter sein verwundertes und ihn umjubelndes Volk tritt. Er ruft zunächst gebieterisch seinen Neffen zurück, der sich unter das Volk zu mischen versucht hatte.

„Ich sprech' nachher ein eignes Wort mit dir!“ bedeutet er ihm streng.

Diese Scene, die letzte des Torso, ist nicht bloß ein geschickt vorbereiteter Theatercoup, sondern vielmehr das wirksamste Mittel, um uns dramatisch die Größe des Helden zu zeigen. Aus allen Worten Guiskards leuchtet die Herrscher- und Heldennatur hervor. Und der Enthusiasmus seiner Krieger, als er erscheint, zeigt uns, welches Unglück für sie sein Verlust wäre:

„O, du geliebter Fürst! Dein heitres Wort
Giebt uns ein aufgegebnes Leben wieder!
Wenn keine Gruft doch wäre, die dich deckte!
Wärst du unsterblich doch, o Herr! unsterblich,
Unsterblich, wie es deine Thaten sind!“ (10. Scene.)

Sofort bildet sich um ihn, das Haupt, jene feste Ordnung, die eine Versammlung von Männern dadurch stark macht, daß sie von einem einzigen abhängig ist, der sie untereinander zu einigen, durch den Zauber seiner Persönlichkeit, durch sein Ansehen an sich zu fesseln weiß. Kleist besaß als echter Aristokrat den Sinn für das Überwältigende einer Herrschernatur, die sich nicht in gebieterischen Worten äußert, sondern durch eine stumme aber hinreißende Kraft auf die Gemüter wirkt. Und sowohl im Hermann als im Kurfürsten (des Dramas „Prinz Friedrich von Homburg“) hat er diese Gestalt wiedergeschaffen.

Guiskard erklärt, „er fühle sich zwar nicht so lebhaft als sonst; doch es sei nur ein Mißbehagen .... nicht der Rede wert“:

„Mein Leib ward jeder Krankheit mächtig noch.
Und wär's die Pest auch, so versich' ich euch:
An diesen Knochen nagt sie selbst sich krank!“ (10. Scene.)

Plötzlich aber, während der Greis seine Botschaft ausrichtet, sieht sich der Herzog wortlos um. Aus den Worten seiner Umgebung merkt man, wie er unter den Krallen der Seuche leidet. Der Greis stockt.

Die Herzogin (leise):
Willst du —
Robert:
Begehrst du —
Abälard:
Fehlt dir —
Die Herzogin:
Gott im Himmel!
Abälard:
Was ist?
Robert:
Was hast du?
Die Herzogin:
Guiskard! sprich ein Wort! (10. Scene.)

Helena schiebt eine große Heerpauke hinter ihn. Indem Guiskard sich sanft darauf niederläßt, sagt er halblaut zur Tochter: „Mein liebes Kind!“ und fordert den Greis auf, seine Sache vorzubringen und es „frei hinströmen zu lassen“: „Lange Worte lieb' ich nicht.“ Der Alte hält ihm die Macht des Schicksals vor, beschreibt mit grausenerregendem Realismus die Wirkung der Seuche:

„Der Hingestreckt' ist auferstehungslos,
Und wo er hinsank, sank er in sein Grab.
Er sträubt, und wieder, mit unsäglicher
Anstrengung sich empor: es ist umsonst!
Die giftgeätzten Knochen brechen ihm,
Und wieder niedersinkt er in sein Grab.
Ja, in des Sinns entsetzlicher Verwirrung,
Die ihn zuletzt befällt, sieht man ihn scheußlich
Die Zähne gegen Gott und Menschen fletschen,
Dem Freund, dem Bruder, Vater, Mutter, Kindern,
Der Braut selbst, die ihm naht, entgegenwütend“ (10. Scene.)

(Vergl. die Beschreibung des Lebens als Schlange, Seite 20, Anm., und des Unglücks, Seite 34, Anm.) und fleht in den letzten Worten, mit denen das Fragment schließt:

„Und weil du denn die kurzen Worte liebst:
O führ' uns fort aus diesem Jammerthal!
Du Retter in der Not, der du so manchem
Schon halfst, versage deinem ganzen Heere
Den einz'gen Trank nicht, der ihm Heilung bringt;
Versag' uns nicht Italiens Himmelslüfte,
Führ' uns zurück, zurück ins Vaterland!" (10. Scene.)

Diese Scene, die uns die ganze Wut der Seuche zeigt, unter deren Wucht der Held einen Augenblick wankt, und die wie ein Schicksal über seinem Haupte schwebt und ihn tragisch vor den Thoren derjenigen Stadt enden lassen wird, deren Eroberung sein thatenreiches Leben krönen sollte — diese Scene zeigt uns zugleich die hohe dramatische Kraft des Dichters, und wir müssen beklagen, daß der Guiskard bloß ein Fragment geblieben ist. Denn unleugbar hätte Kleist gerade hier neben der dramatischen und theatralischen Wirksamkeit das erreicht, wonach er so heiß rang: die Verschmelzung der beiden großen Stilarten, der idealistischen, klassischen und der realistischen, Shakespearischen.

Neben seinen Arbeiten am Guiskard beschäftigte er sich mit noch einem anderen Drama, auf das er nicht so große Hoffnungen gesetzt hatte, und das ohne den Namen des Verfassers Anfang 1803 gedruckt und mit Beifall aufgenommen wurde. Aber der Dichter selbst hielt nicht viel von diesem Stücke und riet den Seinigen, es nicht zu lesen, denn es sei nicht der Mühe wert. Wir werden später sehen, ob er recht hatte, so gering von dieser Dichtung zu denken, denn sie ist sehr charakteristisch, teils dadurch, weil sie direkt an die Schicksalstragödie streift, teils durch das Milieu, in dem sie sich abspielt. Dies Milieu ist die feudale Welt mit ihren derben Tugenden und ihren kraftvollen Lastern, — das in Frage stehende Werk selbst ist „Die Familie Schroffenstein".



Die Familie Schroffenstein.

Das Stück (1803 im Drucke erschienen) spielt in Schwaben[1], und die Handlung wächst aus einem geheimen Verbrechen hervor. Ein Kind der Rossitz, eines Zweiges der Familie Schroffenstein, ist tot aufgefunden worden, und bei der Leiche wurden zwei Knechte aus dem Hause der Warwands, eines anderen Zweiges der Familie, mit bluttriefenden Messern ertappt. Da ein Erbvertrag besteht, nach dem das Gut eines erlöschenden Teiles der Familie in den Besitz des anderen fällt, so ist für die von Rossitz kein Zweifel, daß die Warwands das Kind ermorden ließen. Ja, sie haben sogar volle Gewißheit davon, denn einer jener Männer sprach das Wort Sylvester — den Namen des Hauptes der Warwands — aus, bevor er unter den Qualen der Folter endete. Daher beschwören alle die von Rossitz — der Vater Rupert, die Mutter Eustache, Ottokar, ihr erstgeborener und nunmehr einziger Sohn, Johann, der natürliche Sohn von Rupert, und alle Vasallen — die Vernichtung Sylvesters und seiner ganzen Familie. Mit diesem Eidschwur auf die geweihte Hostie, bei dem Sarge des ermordeten Kindes, mit

[1] Ursprünglich wickelte sich die Handlung in Spanien ab, und der Titel des Dramas war „Die Familie Ghonorez“. Wir wissen nicht, mit wieviel Recht Brahm behauptet (S. 92), daß die leidenschaftlichen Personen dieses Dramas in Spanien richtiger am Platze wären als in Deutschland. Wir glauben im Gegenteil, daß die Zustände des südlichen Deutschland gegen Ende des Mittelalters ganz danach waren, daß die Handlung der Schroffensteiner am dortigen Schauplatz glaubwürdig erscheint, denn zur Zeit jener Kleinstaaterei und teilweisen Herrenlosigkeit konnte der persönliche Haß sehr wohl zu einem offenen Kriege ausarten, und der geringe Teil von Aberglauben sowohl als auch der romantische Apparat passen sehr gut in jene Zeit. Auch Goethes „Götz“ und das „Käthchen“ unseres Dichters spielen ungefähr an denselben Orten und in denselben Kreisen.

den Chören der Jünglinge und der Mädchen beginnt dieses Drama des Verdachtes und des Zornes.

Die Exposition, auch die der Vorgeschichte, ist knapp und hält die Handlung nicht etwa auf, sondern giebt ihr, kühn voranschreitend, ein hochdramatisches Gepräge. Nach dem Eide bleiben auf der Bühne Ottokar und der natürliche Sohn Ruperts, Johann, der in der patriarchalischen Familie des Schlosses Rossitz neben dem legitimen Sohne lebt, diesem aber doch bis zu einem gewissen Grade unterworfen ist, so wie Ismael dem Isaak. Beide lieben die einzige Tochter der Warwands, die sie zufällig in dem Walde getroffen haben. Ottokar, der von ihr bevorzugt scheint, kennt weder ihren Namen noch ihre Familie. Johann dagegen, der für sie in einer exaltierten, mystischen Leidenschaft entbrannte, ist es gelungen, die Herkunft dieser Waldfee zu entdecken. Er ist genötigt, dies dem Ottokar mitzuteilen, der infolgedessen tief bewegt wird. Und hier finden wir einen jener Züge, die das große Talent des jungen Dichters darthun. Anstatt seinen Schreck, seine Verzweiflung darüber auszudrücken, daß er dem geliebten Mädchen den Tod geschworen, begnügt sich Ottokar damit, an Johann gelehnt, zu sagen:

„. . . . . . O laß
An deiner Brust mich ruhn, mein lieber Freund!“

Die folgende Scene führt uns nach Warwand in das Schloß der angeblichen Mörder. Wir sehen ein friedeatmendes Bild, wo in patriarchalischer Ruhe ein blinder Ahn von naiver und würdevoller Güte seine Umgebung durch die Erhabenheit seiner Persönlichkeit adelt, wo das Oberhaupt des Hauses, Sylvester, der vermeinte Urheber des Verbrechens, uns in der ganzen Milde und Rechtschaffenheit seines Charakters gezeigt wird. Seine Tochter Agnes, Johanns Waldnymphe, ist ein Mädchen, das noch ganz in der Heiterkeit des kaum überschrittenen Kindesalters lebt und nunmehr in schüchterner Zaghaftigkeit der Jungfräulichkeit entgegenschreitet. Es ist eine lichtvolle Gestalt, eine noch nicht aufgeblühte Rose. Sie ist fünfzehn Jahre alt und grämt sich, noch nicht die Konfirmation, den „Ritterschlag der Weiber“, empfangen zu haben. Es ist ein Ideal von Mädchen, wie es so oft von dem sehnsuchtsvollen Geiste der Dichter erdacht worden, bevor die verschiedenen modernen Schulen auftauchten, die auch diese Gestalt in der menschlichen Tragödie objektiv betrachtet haben. Sie ist noch ein „ewig Weibliches“, rein und ohne psychologische oder pathologische Zuthaten, ohne die scharfen modernen Parfüms — in dem natür-

lichen Dufte körperlicher und seelischer Gesundheit. Sie ist aus der Familie der Shakespearschen Julia, von deren naiver und sozusagen keuscher Sinnlichkeit sie auch ein wenig hat, desgleichen den Mut und die natürlichen Tugenden, die in der Not — bei logischer Entwickelung des einfachen und rechtschaffenen Charakters — zum Heldentum emporwachsen. Es ist dieser Familie weiblicher Typen, der man auch Goethes Gretchen und Klärchen beizählen kann, eigen, daß sie weder über sich selbst noch über ihre Gefühle nachgedacht haben. Sie sind unerfahren, alles ist ihnen neu, sie sind ein Stück unberührter Natur, in deren Bewußtsein die Erkenntnis von Gut und Böse noch nicht gedrungen ist.

Auch hier, in der patriarchalischen Familie Sylvesters, hat es der Verdacht versucht, die Seelen zu trüben. Die Muttter Gertrude und die Knechte mit ihr glauben, daß das vor kurzem plötzlich gestorbene Söhnchen von den Verwandten auf Rossitz vergiftet worden sei. Aber Sylvester bekämpft mit dem ganzen Gewichte seines Ansehens dieses Mißtrauen, jene „schwarze Sucht der Seele“[1], und es gelingt ihm, den Frieden und die Ruhe in seiner Familie zu erhalten. Aber wie ein Blitz fährt der schreckliche Eid derer von Rossitz zwischen sie. Noch vor einem Augenblicke von seinem Gärtner über stille häusliche Sorgen in Anspruch genommen, empfängt Sylvester nun mit entgegenkommender Freundschaft den Herold der Rossitz, im Begriff, ihn soeben mit dem ihm eigenen Wohlwollen nach Familienneuigkeiten zu befragen.[2] Aber was ihm der Bote berichtet, wird

[1] Mit Schillerschem Pathos, dem man dann und wann in diesem ersten Drama Kleists, aber nie in den späteren begegnet, ruft Sylvester aus:

„Das Mißtraun ist die schwarze Sucht der Seele,
Und alles, auch das Schuldlos-Reine, zieht
Fürs kranke Aug' die Tracht der Hölle an.
Das Nichtsbedeutende, Gemeine, ganz
Alltägliche, spitzfindig, wie zerstreute
Zwirnfäden, wird's zu einem Bild geknüpft,
Das uns mit gräßlichen Gestalten schreckt!“

[2] „Denn wie, wenn an zwei Seegestaden, zwei
Verbrüderte Familien wohnen, selten,
Bei Hochzeit nur, bei Taufe, Trauer, oder
Wenn's sonst was Wichtigs gibt, der Kahn
Herüberschlüpft, und dann der Bote vielfach
Noch eh' er reden kann, befragt wird, was
Geschehn, wie's zuging und warum nicht anders,
Ja selbst an Dingen, als, wie groß der Aeltste,
Wie viele Zähn' der Jüngste, ob die Kuh
Gekalbet und dergleichen, das zur Sache
Doch nicht gehöret, sich erschöpfen muß —
Sieh Freund —, so bin ich fast gesonnen, es
Mit dir zu machen!“ (I, 2.)

So erkundigte sich Kleist fortwährend mit liebevollem Interesse während seiner

für ihn ein Schlag, der ihn um den Verstand zu bringen droht, und als Jeronimus, ein Verwandter aus einem dritten Zweige der Familie und ein stiller Verehrer der Agnes, dem alten Sylvester das vermeinte Verbrechen mit beschimpfenden Worten vorhält, stellt sich diesem in furchtbarer Klarheit die schreckliche Anklage vor Augen, und er sinkt ohnmächtig zu Boden.

Dieser erste Akt schon entbehrt jeder Unsicherheit eines Anfängers, vielmehr läßt er uns schon klar die Vorzüge der dramatischen Kunst Kleists erkennen: die Schlagkraft der Handlung, den Wechsel zwischen finsteren und lichtvollen Scenen, das feste Gerippe des Ganzen und besonders, was sein größtes Verdienst ist, die eigenartigen, individualisierten, lebensvollen Charaktere. Der Dichter, der sonst sehr viel an seinen Werken arbeitete und verbesserte, ließ bei allen Umarbeitungen, die wir von ihm besitzen, die Charaktere unberührt. Sie wurden von ihm von vornherein so konzipiert, wie sie in den Handlungen leben, die sie zu vollbringen haben.

Die folgenden Akte stehen unter dem Zeichen des Schicksals, das auf den beiden Familien lastet. Während der Ohnmacht des Sylvester haben die Knechte den Herold erschlagen. Der Verwandte Jeronimus, durch Sylvesters Schreck von der Haltlosigkeit der Anklage überzeugt, erbietet sich zu Rupert zu gehen und für Sylvester, der sich bei Rupert von dem falschen Verdachte reinigen will, die Sicherheit für seine Reise und für seinen Aufenthalt im Schlosse selbst zu erwirken. Aber in Rossitz angelangt wird er auf Ruperts Befehl erschlagen, der den Tod des Herolds und die ihm fälschlich berichtete Ermordung Johanns rächen will. Letzterer aber war nur verwundet worden, während er der Agnes den Dolch aufdrängte mit dem Verlangen, ihm die Brust zu durchbohren. Am Abend desselben Tages werden Ottokar und Agnes von Rupert im Walde entdeckt. Der Jüngling vertauscht mit der Geliebten die Kleider, um ihr das Leben zu retten. Rupert durchbohrt den Sohn in Agnes' Kleidern, und der herbeieilende Sylvester ersticht seine Tochter in Ottokars Mantel, die er tot glaubt und rächen will.

Alle diese blutigen Thaten haben den Zweck, uns das Walten des Schicksals zu zeigen. Schon Schiller hatte in seiner „Braut

häufigen und langen Abwesenheiten nach allen Familienmitgliedern, besonders nach den Kindern. Übrigens danken wir das Bild von den beiden auf den entgegengesetzten Ufern eines Sees wohnenden Familien seinem Aufenthalt auf einer kleinen Insel im Thuner See, wo er im Frühjahr 1802 den ersten Entwurf des Dramas umarbeitete; es standen da nur zwei Häuschen auf den sich gegenüberliegenden Spitzen.

von Messina" diese höhere Macht benutzt, vor welcher der Mensch, wie Kleist sagt, nur „eine Puppe am Drahte" ist[1]), und hatte mit meisterhafter Hand versucht, das Fatum des Ödipus, das so unerbittlich in der antiken Tragödie waltet, auch in das moderne Drama einzuführen. Aber es ist ein großer Unterschied zwischen der verderbenbringenden Verkettung traditioneller Ereignisse in den heroischen Familien der antiken Welt und zwischen dem Leiden eines beliebigen, vom dramatischen Dichter gewählten Helden, zwischen dem epischen Charakter des Unglücks des Ödipus und den unwillkürlichen Verbrechen der Familie Schroffenstein.

Hier erkennt man in der Verkettung der Vorfälle nicht die furchtbare und geheimnisvolle Macht des Schicksals, sondern die mehr oder weniger geschickte Hand des dramatischen Dichters, der die Ereignisse ineinander verflicht, so daß man geneigt ist, das Schicksal mit dem Zufall zu verwechseln, der zwar mitleiderregend sein kann, niemals aber dramatisch. Dies ist der Nachteil, unter dem das ganze Stück leidet, das uns unangenehm berührt durch die Anhäufung fürchterlicher Scenen und der vielen aus Versehen begangenen Verbrechen. Der Dichter mag dies wohl selbst gefühlt haben, und vielleicht aus diesem Grunde hielt er so wenig von seinem Werke.

---

[1]) So drückt sich Kleist während der Zeit seiner philosophischen Studien aus. Etwas später, im Frühling 1801, sehen wir ihn noch tiefer überzeugt von der Macht des Schicksals. Auf dem Passe, den er nötig hatte, um mit seiner auch sehr eigenartigen, aber dem Bruder ergebenen Schwester Ulrike nach Paris zu reisen, hatte er als Zweck der Reise das Studium, die Sache, vor der es ihm nun „ekelte", angeben müssen, und einer solchen Kleinigkeit wegen beklagte er sich in seinen Briefen an die Verlobte: „Wie in diesen Tagen das Schicksal mit mir gespielt hat," und spricht von dem blinden Fatum, das ihn zum Narren habe: „Wir dünken uns frei, und der Zufall führt uns allgewaltig an tausend fein gesponnenen Fäden fort." Trotzdem scheint aber die Behauptung Brahms (a. o. O. Seite 76) etwas gewagt: „Hier oder nirgends liegt der Keim zu den Schroffensteinern." Man kann höchstens sagen, daß die Art, das Verhältnis der menschlichen Handlungen zu einer höheren Macht zu betrachten, in diesem Drama wie in der Seele des Dichters gleich sei, und daß da auch die Überzeugung säße von der Unfähigkeit des Menschen, den Willen dessen zu erkennen, der die Welt regiert. Denn gewiß kommt aus dem Herzen des Dichters der Ausruf Sylvesters:

„Gott der Gerechtigkeit! Sprich deutlich mit
Dem Menschen, daß er weiß auch, was er soll!"

und:

„. . . . . Ich bin dir wohl ein Rätsel?
Nicht wahr? — Nun tröste dich — Gott ist es mir!"

Doch welche Menge hochdramatischer Momente enthält das Stück! So z. B. die Scene, in der Eustache der Ermordung des Jeronimus vom Fenster aus zusieht und mit abgerissenen, kurzen Bitten [1]) an ihren Gatten — er möge mit einem Worte, mit einem Winke der barbarischen That Einhalt gebieten — bewirkt, daß auch wir Schritt für Schritt und mit Schaudern die Ermordung vor sich gehen sehen, während Rupert unerbittlich bleibt und weder zum Fenster hinaussehen noch das Wort aussprechen will, das den Unglücklichen retten könnte. Wieviel psychologische Kraft liegt doch in dieser und in den drei Liebesscenen! Sie sind wirkungsvoll, ohne mit zärtlichen Worten überladen zu sein. Der Verdacht hat seine dunklen Schatten noch nicht über die Seelen der beiden Liebenden ausgebreitet; erst in der letzten dieser Scenen schreitet dann das Schicksal mit Riesenschritten vorwärts.

Ottokar, dem der Dichter vieles von seinem eigenen Charakter verliehen hat, so die leidenschaftliche Initiative, den raschen Übergang von der tiefsten Traurigkeit zur ausgelassensten Freude, einen Anstrich despotischer Überlegenheit der Geliebten gegenüber und eine gewisse Zerstreutheit, dieser Ottokar springt von dem Turm, in dem er auf Befehl des Vaters festgehalten wurde, herab,[2]) um zu ver-

[1]) „Um Gottes willen rette! Rette! (Sie öffnet das Fenster)
Alles
Fällt über ihn — Jeronimus! — Das Volk
Mit Keulen — rette, rette ihn — sie reißen
Ihn nieder — nieder liegt er schon am Boden —
Um Gottes willen — komm ans Fenster nur;
Sie töten ihn!" (III, 2.)

Sie beschreibt dann, wie der Unglückliche sich erhebt und das Volk ihn von neuem angreift, bis er unter den Hieben stirbt. Ein Vasall tritt ein und erklärt mit schaudererregendem Lakonismus: „'s ist abgethan, Herr!" Die Reue, die Rupert gleich darauf zeigt, scheint mir nicht nur deshalb angedeutet, um, wie Brahm (a. o. O. S. 88) meint, dem Jahrhundert der Humanität mit all seinen klangvollen Sentenzen seinen Tribut zu zahlen, sondern um zu zeigen, welche Verwüstungen Ruperts Leidenschaft in seiner Seele angerichtet hat, denn in demselben Augenblicke, da er die Liebe Ottokars zu Agnes erfahren hat, beschließt er trotz seiner eben erwähnten edleren Regung den Tod des Mädchens. — Schön ausgeführt ist auch das unreine Motiv der Herrschsucht in Rupert:

„Die Stämme sind zu nah gepflanzet, sie
Zerschlagen sich die Äste."

[2]) Bevor Ottokar herabspringt, ruft er aus:

Das Leben ist viel wert, wenn man's verachtet,
Ich brauch's!" (IV, 5.)

Wie Kleist von Paris aus an seine Verlobte geschrieben hatte: „Das Leben ist das einzige Eigentum, das nur dann etwas wert ist, wenn wir es

hindern, daß Agnes in die Hände seines Vaters falle, der von ihren Zusammenkünften im Walde erfahren hat und nun gegangen ist, sie zu ertappen. Bei hereinbrechender Nacht kommt Ottokar zum Stelldichein in der verabredeten Höhle an. Ein Mädchen, das er auf Wache gestellt hat, meldet, daß zwei Ritter das Versteck umschleichen. Die Aufregung und die erfinderische Kraft einer liebenden Seele geben ihm sofort den Gedanken der Vertauschung der Kleider ein, wodurch die Geliebte gerettet werden soll. Aber aus Furcht, daß sie widerstrebe, sagt er ihr nicht den wahren Grund, sondern zieht sie sanft zu sich und beschreibt ihr in fiebernder Phantasie und mit heißer Beredsamkeit die Freuden des Hochzeitsfestes (V, 1). Das geängstigte und tiefbewegte Mädchen bleibt stumm und ist verwirrt von dem Zauber der leidenschaftlichen Worte Ottokars, der sie entkleidet. „Bist du nicht mein? — Bist du nicht meine Braut?“ — Die Wächterin kommt herein und flüstert ihm zu: „Ritter, Ritter, geschwind!“ — Ottokar hat den Schleier von Agnes' Leibe genommen, und zitternd wirft sie sich nun an seinen Hals. „Du frierst!“ sagt er zu ihr und wirft ihr seinen Mantel um. Als der grausame Rupert eintritt, hat Ottokar bereits das Kleid der Agnes angelegt und auch ihren Hut aufgesetzt und fragt mit verstellter Stimme nach dem Wege nach Warwand. Rupert durchsticht ihn — das weitere kennen wir.

Alle stimmen überein in dem Lobe auf die hohe Poesie dieser Scene. Tief bewegt uns die Opferwilligkeit des Jünglings, der in den Tod geht, um das Mädchen zu retten, und der noch in den letzten Augenblicken seines schon verwirkten Lebens in der Phantasie das Glück genießt, dem er entsagt hat.[1])

nicht achten!“ — Der eigene Lebensüberdruß des Dichters kommt nicht wie Brahm (a. a. O. S. 87) meint, so stark in Ottokars Worten:

„Du gehst mir über alles Glück der Welt,
Und nicht ans Leben bin ich so gebunden,
So gern nicht und so fest nicht wie an dich!“

denn eine solche Beteuerung kann auch von einem ausgesprochen werden, der das Leben liebt, als in den leidenschaftlichen Reden Johanns an Agnes zum Ausdruck:

„Sieh Mädchen, morgen lieg' ich in dem Grabe,
Ein Jüngling ich — nicht wahr, das thut dir weh? —
Und einem Sterbenden schlägst du nichts ab . . . .
Es hat das Leben mich wie eine Schlange,
Mit Gliedern, zahllos, ekelhaft umwunden,
Es schauert mich, es zu berühren!“ (II, 3)

[1]) Aus dem Erwähnten ergiebt sich, daß wir Brahm nicht beistimmen können, der dem zweiten Biographen Kleists, Adolf Wilbrandt („Heinrich

Der aus der Feindschaft der beiden Familien hervorgehende Tod der Liebenden erinnert uns an Shakespeares „Romeo und Julia". Aber dieses Drama, das, um mit Lessing zu sprechen, „die Liebe selbst geschrieben hat", ist ein zu hohes Vorbild, als daß es nicht für jeden Dichter gefährlich sein müßte, seine Kunst daran zu messen. Und wer auch auf dieser Spur schreiten wollte, er hätte doch nur eine schwache Kopie des gewaltigen Originals geschaffen (wie Halm in seiner „Imelda Lambertazzi"), wenn es ihm nicht gelingen sollte, demselben Motive neue Gesichtspunkte zu verleihen. Kleist hat den Mittelpunkt des Dramas glücklicherweise von dem Liebespaar weg in die Familien verlegt, indem er in dick aufgetragenen Farben den Verdacht, das Mißtrauen und die Leidenschaften in den Vordergrund rückte, die von dem Schicksal dazu benutzt werden, das Leben und das Glück der beiden jungen Leute zu zerstören und Trauer und Trostlosigkeit in ihre Familien zu tragen.[1])

von Kleist", Nördlingen 1863) folgend, a. o. O. S. 85 von dieser Scene sagt: „Breit und widersinnig stellt sie sich in die Katastrophe hinein; sie zeigt Ottokars Thatkraft und Verstand in sehr ungünstigem Licht!" Wir leugnen nicht, daß die Scene „breit" ist, aber mitten in den ungeheuren Ereignissen mutet uns diese Unterbrechung wohlthuend an, um so mehr, da wir darin nicht die althergebrachten Liebesphrasen, sondern sozusagen die Worte eines idealen Naturalismus hören, und da die Weichheit der Ausdrücke und die Ruhe in der Handlung mitten in der Gefahr eine herrliche Wirkung ausüben. Eigentlich ist die hohe Poesie dieser Scene sowohl von Brahm als auch von Bulthaupt (in der ausgezeichneten „Dramaturgie des Schauspiels" I, S. 423) voll anerkannt worden, und auch schon Wilbrandt hatte (a. o. O. S. 166) geschrieben: „Ihr Zauber wird jeden berühren, der für die sublimen Mischungen von Seele und Sinnlichkeit nicht verloren ist." Beide aber fügen hinzu, daß die Vertauschung der Kleider auf der Bühne notwendigerweise komisch erscheinen müsse. Man könnte dagegen einwenden, daß bei dem historischen Kostüm des Mittelalters, das ja große Freiheiten der Mittel zuläßt, es nicht schwer sein dürfte, einen Ausweg zu finden, durch den jede Empfindlichkeit geschont würde. Dadurch würde man dem Theater eine Scene von hohem poetischen Werte und großem dramatischen Effekt erhalten. — Vielleicht könnte der als Frau verkleidete Jüngling komisch wirken — denn der Mantel ist ja ein Neutrum von Kleid, und Agnes fällt deshalb nicht auf. Aber der Zuschauer sieht ja die Mörder ankommen, und von der Vertauschung der Kleider bis zum Tode Ottokars vergeht kaum ein Augenblick. Wer aber könnte bei dieser so poesievollen Scene, die Todesgefahr der beiden Liebenden vor Augen, noch lachen?

[1]) Der Schluß des Dramas läßt viel zu wünschen übrig. Schon Wilbrandt behauptet, nachdem er die große Minderwertigkeit der beiden letzten Akte den ersten gegenüber konstatierte und sie mit Recht größtenteils der Umarbeitung des ersten Entwurfes „Die Familie Ghonorez" — jetzt herausgegeben in der

Auf die anfangs gestellte Frage, ob der Dichter recht hatte, sein Werk so gering zu schätzen, glauben wir jetzt mit „nein!“ antworten zu können. Denn trotz der sichtlichen Fehler ist es das Werk eines starken und selbstbewußten dramatischen Talentes, von einer psychologischen Intuition, die seinen Personen Kraft und Leben giebt. Und wenn man in Betracht zieht, daß dies die erste veröffentlichte Arbeit Kleists ist, findet man die Gunst wohl berechtigt, mit der das Werk aufgenommen wurde, als es, wie schon gesagt, zu Beginn des Jahres 1803 im Druck erschien, und ebenso auch die Hoffnungen, die man auf Kleist setzte. Andererseits jedoch ist es erklärlich, daß

---

kritischen Ausgabe von Theophil Zolling in der „Deutschen Nationallitteratur“ von Kürschner — zuschrieb (vgl. S. 14, Anmerkung). Er sagt: „Das große tragische Problem das die ersten Akte mit oft dämonischer Kraft entwickelt hat, endet als Farce“ (a. o. O. S. 163), und er findet die Lösung dieses Rätsels ganz richtig darin, daß der Dichter des Stoffes überdrüssig geworden (vergl. S. 46, Anm.) und in der Eile, nach Deutschland zurückzukehren, den in Prosa geschriebenen fünften Akt den Freunden Ludwig Wieland, dem Sohne des berühmten Dichters, und Heinrich Geßner, dem Sohne des bekannten Idyllendichters Salomon Geßner, beide seine Bekannte aus Bern, überließ, ihn zu versifizieren, da Geßner, ein Buchhändler von Beruf, mit Großmut den Druck der ersten Arbeit des jungen Kleist wagen wollte. Auch Bulthaupt (a. o. O. I, 423) meint, daß der Schluß in seiner jetzigen Fassung nicht von Kleist herrühren könne, und Brahm (a. o. O. S. 81) nennt ihn parodistisch und bezeichnet die Versöhnung der Väter als „eine tolle Unmöglichkeit“. Letztere Behauptung scheint uns jedenfalls übertrieben. Gewiß ist Rupert kein Heiliger — im Gegenteil; aber kann nicht das höchste und noch dazu gerechtfertigte Unglück auch die Seele eines verdacht, haß und zornvollen Menschen reinigen? — Warum soll man bei Kleist dieselbe Versöhnung ein tolle Unmöglichkeit schelten, die an dem Schlusse von „Romeo und Julia“ niemand je zu tadeln wagte? Wir leugnen nicht, daß der Schluß bizarr und auch, wie Brahm sagt, parodistisch ist. Aber wer wird im Grunde genommen parodiert? — Der vor der höheren, die Welt regierenden Macht, dem Schicksal, zerbrechliche Geist, der schwache Mensch! Die Worte des tollen Johann an die Hexe Ursula, die zuletzt kommt, um einen der beiden fehlenden, als Talisman verwerteten Finger des für ermordet gehaltenen, aber in Wahrheit ertrunkenen Kindes zwischen die erschrockenen Eltern zu werfen:

„Geh, alte Hexe, geh! — Du spielst gut aus der Tasche.
Ich bin zufrieden mit dem Kunststück — geh!“ —

machen den Eindruck auf uns, als wären sie an das Schicksal gerichtet. Und den tollen Reden des Wahnsinnigen und der Hexe liegt der Gedanke unter, der durch das ganze Stück geht. (Vergl. S. 18 und die Anmerkung dazu.) Ferner sind darin auch echt Kleistische Ausdrücke zu finden. Die Worte Ursulas: „'s ist abgethan, mein Püppchen!“ erinnern uns an die Botschaft S. 19, Anmerkung 1, und der folgende Vers: „Wenn ihr euch totschlagt, ist es ein Versehen!“ klingt

der Dichter, der seinem künstlerischen Gefühle nie genug thun konnte, sich ein zu hohes Ziel steckte und gleich Ikarus starb, nachdem ihn sein „Robert Guiskard“ die besten Kräfte, seine Hoffnung und seinen Enthusiasmus gekostet hatte.

an die Worte Penthesileas an: „So war es ein Versehen!“ (die Ermordung Achills). Auch die Worte Johanns an den alten Sylvius: „Ins Glück? — Es geht nicht Alter, 's ist inwendig verriegelt!“ tragen sicher den Stempel vom Geiste Kleists.



Penthesilea.

Als Kleists Ideal in Trümmer gesunken war und er selbst vor der Verzweiflung, vor dem Wahnsinn stand, brachte eine schwere Krankheit, die er in Mainz in dem Hause eines Freundes durchmachte, endlich eine Wendung zum guten. Geschwächt, gebrochen und in der Willfährigkeit eines Genesenden folgte er dem Rate seiner Schwester, sich ein Amt zu suchen, da bei seinen Reisen, bei dem unsteten Leben, das er geführt hatte, seine Mittel fast erschöpft waren. Eine Zeit lang war er angestellt als kleiner Beamter in einem Bureau der Verwaltungskammer in Königsberg (1805). Aber sein unruhiger, unzufriedener Geist fühlte sich nicht wohl in diesem regelmäßigen Leben. Er widmete sich wieder der Litteratur, übersetzte, schrieb Novellen, und da mit den Kräften auch die Hoffnungen wuchsen, erhob er sich wieder aus der Mutlosigkeit, in die ihn das Schwinden seiner Träume gestürzt hatte, und er konnte wieder mit Ruhe an jene Zeit zurückdenken, in der er arbeitete, um sich mit einem Schlage einen unsterblichen Ruhm zu erwerben. Er lebte jetzt, wieder Dichter, noch einmal alle jene ungestümen Leidenschaften, all die Seelenerschütterungen durch, die ihn fast ins Irrenhaus, fast in das Grab gebracht hätten. Und wie der göttliche Goethe ein Kunstwerk schuf, nachdem er die Stürme seines Inneren überwunden und analysiert hatte, so rief auch Kleist nun seine ehemalige zügellose Leidenschaft zurück und gab ihr die Form, die seinem originellen Geiste, seinem dramatischen Empfinden am besten anstand. Er schuf ein Drama. Wie Goethe nach jener gefährlichen Idylle von Wetzlar die „Leiden des jungen Werther" schrieb und, nachdem sein Geist durch den wohlthuenden Einfluß der Liebe der Frau von Stein seine Abklärung erfahren, die Iphigenie

schaffen konnte, so gelang nun auch Kleist seine „Penthesilea“. Schon während seines Aufenthaltes in Königsberg hatte er dies Drama begonnen, an dem er auch während seiner Gefangenschaft arbeitete; — im Januar 1807 verließ er Königsberg, wurde vor Berlin mit zweien ihm befreundeten Offizieren festgenommen und nach Kriegsrecht behandelt. Er, der sich nur als ehemaliger Offizier ausweisen konnte, wurde für einen Spion gehalten und nach Schloß Joux bei Pontarlier gebracht. Durch die Bemühungen Ulrikens befreit, vollendete er seine Penthesilea in Dresden, woselbst sie im Druck erschien, nachdem 1808 im „Phöbus“ ein großer Teil der Dichtung abgedruckt worden war.

Wir wundern uns immer, zu hören, daß ein Dichter die eigenen Gefühle durch eine Frauengestalt wiedergebe; und doch legte auch Goethe den Ausdruck seines seelischen Zustandes in den Mund der Iphigenie.[1]) Kleist jedoch wählte einen der eigentümlichsten Stoffe, der je in der Litteratur behandelt wurde und den er dem Altertum entlieh. Nicht aber dem klassischen Altertum, wo die ideale Form, das instinktive und bewundernswerte Gefühl für das Maß, das den Griechen eigen ist, und die künstlerische Vollendung und Harmonie, den uns überlieferten Werken den Stempel der edlen Schönheit, selbst bei den schwierigsten Vorwürfen aufdrückt. — Kleist, physisch schwach, psychisch zerklüftet und in seiner Empfindung modern leidenschaftlich, konnte sich nicht zu jener ästhetischen und moralischen Ruhe der Goetheschen Iphigenie emporschwingen, und so wählte er mit glücklichem, weil natürlichem Triebe ein Thema aus der späteren griechischen Mythologie, eine heroische und erotische Sage, die wir auch nur in späteren Werken erwähnt finden. Homer sagt uns nichts von der Liebe Achills zu der Königin der Amazonen. Nur eine viel

[1]) Am Orest zeigt er uns die Schrecken der Erinnyen, von denen er selbst verfolgt und gepeinigt wurde —, die Ruhelosigkeit, die Beunruhigungen, von welchen ihn Frau von Stein, die diese Stürme selbst in ihm hervorgerufen hatte, auch heilte, die das Herz des Dichters während der zehn schönsten Jahre seines Lebens gefangen hielt, und die von Goethe stets Schwester genannt wurde. In der Iphigenie, die sich in dem Lande der Skythen nicht wohlfühlt und trotz des Wohlwollens, ja der Liebe des Königs, am Strande steht und sehnsüchtige Blicke nach Griechenland schickt, in Iphigenie, die den Thoas hochachtet und ihm dankbar ist, obgleich sie unter seinem etwas despotischen Willen leidet, aber sich von ihm freundlich trennt, nachdem sie an seine edle Seele appelliert — in diesen Verhältnissen wurden auch schon von Herman Grimm und Bulthaupt die Beziehungen zwischen Goethe und dem Großherzog von Weimar erkannt. Und

spätere Erzählung berichtet von dem Zusammentreffen dieser beiden, bei welchem er sie zu Boden streckt, dann aber von der Schönheit der Toten tief bewegt wird. Nach einer anderen, weniger verbreiteten Version wurde Achill erst von Penthesilea getötet; aber dann, von der Mutter Thetis wieder ins Leben zurückgerufen, erschlägt er die Königin.[1])

Es ist die romantischste unter den alten Sagen, und wie Welcker bemerkt[2]), erscheint hier, in der Bewegung Achills beim Anblick der Schönheit der toten Penthesilea, zum erstenmal in der antiken Welt die nichtsinnliche, die rein seelische Liebe. Kleist jedoch arbeitete nicht das romantisch so interessante Thema der Liebe des besten Griechen für die Blüte der Barbarei, die Königin Skythiens heraus, denn er hatte ja nicht die Liebe Achills, sondern die Liebe Penthesileas zum Stoffe seines Dramas gewählt. Die Liebe im Streite mit dem zügellosen Ehrgeiz und mit dem Vorurteile eines der weiblichen Natur widerstrebenden Zustandes des Amazonenstaates. In der Leidenschaft der Penthesilea, in ihren verzweifelten und vergeblichen Anstrengungen, Achill besiegen zu wollen, und in ihrer endlichen Niederlage gab Kleist seine eigenen leidenschaftlichen und zügellosen Gefühle, die absolute Kraft seiner Ruhmsucht, die ihn beherrschte, und mit der er nach dem Ideale seines Ehrgeizes strebte, das in der

---

wenn Goethe den Weimarer Hof auch nicht ganz verließ, so mied er ihn doch über ein Jahr lang, in dem er unter dem Himmel Italiens Sammlung und Erquickung für seine Seele suchte. Was nun Kleist betrifft, so ist unsere Behauptung von ihm selbst bestätigt. Einem Freunde, der eines Abends in sein Haus eintrat, rief er schluchzend zu: „Nun ist sie tot!" — er meinte die Penthesilea. Und an eine Verwandte schrieb er: „Unbeschreiblich rührend ist mir alles, was Sie über Penthesilea sagen. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin, und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und der Glanz meiner Seele." Dies hindert jedoch nicht, mit Weißenfels anzunehmen, daß sowohl die Gestalt von Kleists Schwester, des Mannweibes Ulrike, als auch mancherlei litterarische Vorbilder dem Dichter beim Schaffen der Penthesilea bewußt oder unbewußt vorgeschwebt haben mögen. So namentlich die Jungfrau von Orleans, wie schon Brahm bemerkte, und die kriegerischen Liebespaare der italienischen Epen; vergleicht sich doch Kleist in einem Briefe aus jener Zeit mit Tankred, der das Unglück habe, gerade die Personen zu verletzen, die ihm die liebsten seien.

[1]) Kleist fand diese Fassung wahrscheinlich im „Gründlichen Lexicon Mythologicum" von Benjamin Hederich (1724), in derselben Quelle, aus der 1818 Grillparzer für seine „Medea" schöpfte.

[2]) Vgl. Brahm, a. o. O. S. 200.

Schöpfung eines großartigen künstlerischen Werkes bestand, das seinen Ruhm besiegeln sollte.

Da diese Gefühle aus der Tiefe seiner Seele hervorquollen, und da die Rasereien, die Thränen, die Delirien der Königin, die ihren Traum, die Besiegung und den Besitz des geliebten Mannes, zu nichts zerfließen sieht, von Kleist selbst gefühlt wurden, mit der ganzen Macht seiner Seele, deren Ruhelosigkeit sich fast wieder bis zum Wahnsinn gesteigert hatte, so konnte er eine Gestalt schaffen, die trotz der fast unglaublichen Abnormitäten ihrer Handlungen, trotz der Ausschreitungen und der Übertreibungen ihres Charakters uns zwingt, ihr zu glauben und ihr Interesse entgegenzubringen. Diese Ungeheuerlichkeiten mögen widerlich sein, und wir begreifen, daß sie Goethe[1]) mißfallen mußten; trotzdem aber gewinnen sie uns die größte Teilnahme ab. Allein schon der Inhalt dieses Dramas mit seinem Mangel an Handlung und mit all den Einzelheiten, die Kleist darum gruppierte, fällt uns auf und erregt unsere Verwunderung, daß der Dichter einen solchen Stoff überhaupt wählen konnte.

In der That handelt es sich in dem Stück, wie wir schon gesagt haben, um die Liebe der Penthesilea zu Achill. Sie war vor Troja gekommen, nur um den Helden im Kampfe zu besiegen und nach den Sitten ihres Landes ihn dann eine Zeit lang zu besitzen. Aber beim ersten Anblick desselben entsteht in ihr eine heiße, begehrende Liebe und zugleich das wilde Verlangen, den Achill zu bezwingen, nicht nur, um ihn zu besitzen, sondern auch um ihn zu ihren Füßen im Staube zu sehen, um das berauschende Gefühl zu genießen, stärker als er gewesen zu sein. Auch Achill will anfangs nur Penthesilea überwinden,, um sie wie Hektor enden zu lassen.[2]) Es geschieht aber, daß er als ihr Überwinder, von ihrer Schönheit

[1]) Diese Königin der Amazonen mußte auf jeden Fall die von der heiteren hellenischen Schönheit erfüllte Seele Goethes anwidern. Dieser schreibt selbst an Kleist und tadelt die jungen Dichter, die gleich dem Juden, der den Messias, die gleich dem Christen, der das neue Jerusalem, die gleich dem Portugiesen, der den König Sebastian erwartet, für ein Theater schreiben, das noch kommen soll. Und noch offener drückt er seine Mißbilligung Falk gegenüber aus. Im allgemeinen macht ihm Kleist den Eindruck eines von der Natur gut bedachten, aber von einer unheilbaren Krankheit gequälten Menschen.

[2]) Er schwört, nicht eher nach dem griechischen Lager zurückzukehren,

„Als bis ich sie zu meiner Braut gemacht
Und sie, die Stirn bekränzt mit Todeswunden,
Kann durch die Straßen häuptlings mit mir schleifen!“

denn er hatte wohl gemerkt, was die Schöne von ihm wollte:

geblendet, ihr folgt. Und da die Vertraute Prothoe ihn bittet, der Königin, wenn sie sich von ihrer Ohnmacht erholt habe, nicht zu sagen, daß sie besiegt sei, willigt Achill mitleidig ein, sich als Gefangener zu gebärden. Als aber die Täuschung entdeckt wird, bietet Achill ihr einen neuen Kampf an, in der galanten Absicht, sich von ihr besiegen zu lassen, ihr nach Themiscyra zu folgen und mit ihr das „Rosenfest“ zu feiern. Sie aber, die von den Priesterinnen darum getadelt wird, daß sie den Mann, den sie in die Heimat führen soll, sucht, während sie als Amazone nur den nehmen durfte, den ihr Gott ihr schickte, wirft sich wütend auf ihn mit den Hunden, den Elefanten und den Sichelwagen, schlägt ihn nieder, hetzt die Meute gegen den Gefallenen, und schlägt selbst mit den Rüden um die Wette ihre Zähne in seine Brust. Dann spielt sich zwischen Penthesilea, die wie aus einem Traum erwacht, und den Frauen eine Scene ab, die ihrer außerordentlichen psychologischen Wahrheit wegen des Theaters der Gegenwart wert ist. Als ihr Wahn sie verlassen und sie ihres Verbrechens inne geworden, stirbt sie, nicht aber durch eine Waffe, sondern an ihrem eigenen Schmerz, durch das Bewußtsein, den Gegenstand ihrer Leidenschaft vernichtet zu haben.[1])

Falls jemand aufträte, der nach dieser That behauptete, daß Kleists Penthesilea für das Irrenhaus reif sei, so könnte man ihm nicht unrecht geben: verlangt doch der Dichter selbst durch den Mund

---

„Brautwerber schickt sie mir, gefiederte,
Genug in Lüften zu, die ihre Wünsche
Mit Todgeflüster in das Ohr mir raunen!“ (4. Scene.)

[1]) Prothoe glaubt ihr den Dolch hinwegnehmen zu müssen, doch Penthesilea giebt ihn ihr sowie alle übrigen Waffen, denn:

„. . . jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl, tränk' es mit Gift sodann,
Heißätzendem, der Reue, durch und durch.
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu;
Und schärf' und spitz' es mir zu einem Dolch
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust!
So! So! So! So! — Und wieder! — Nun ist's gut!“
(Sie fällt und stirbt.) (24. Scene.)

R. Weißenfels (a. a. O.) führt den seltsamen Tod der Amazonenkönigin durch das Versenken in den eigenen Schmerz teils auf litterarische Vorbilder (Créon in Racines „Thébaïde“ und Boccaccio — die Griesische Übersetzung war 1803 erschienen — Decamerone IV, 8), teils auf die Gedanken

der Oberpriesterin, als die Königin sich auf Achill stürzt, man solle sie zu Boden werfen und binden. Wer aber findet, daß alles Menschliche würdig ist, künstlerisch dargestellt zu werden, also auch der Wahnsinn, wenn er nicht organisch ist, sondern aus der zerstörenden Kraft der Leidenschaften hervorwuchs, der wird auch der Penthesilea gestatten, neben Hamlet, Othello und Macbeth in das weite Reich der Kunst einzutreten. Es scheint, daß Kleist in seiner Kühnheit das Gebiet der dramatischen Poesie habe erweitern wollen, indem er es den Abnormitäten und Ausnahmen erschloß. Und es überzeugen uns die Wahrheit und die schöpferische Kraft, die er bei der Darstellung dieser Gestalten an den Tag legt, die wirklichen Leidenschaften, mit denen er sie ausstattet. Wir wohnen dem An-

---

richtung der ganzen Generation von Dichtern und Philosophen zu Anfang des 19. Jahrhunderts zurück. Er verweist insbesondere auf Ottiliens Tod in Goethes „Wahlverwandtschaften" und auf Novalis, der als Mensch sowohl wie als Denker so viele Ähnlichkeiten mit Kleist aufweist, so daß Weißenfels auf eine direkte Beeinflussung Kleists durch den „Johannes der romantischen Schule" schließt. Nach dem Tode der Sophie, seiner ersten Braut, will sich Novalis derart in seinen Schmerz versenken, daß er im Herbste zu sterben gedenkt, eben durch diesen Schmerz und „nicht durch Gift oder Dolch". Und die Möglichkeit dessen folgt für ihn aus dem, was er in den „Fragmenten" schreibt: „Unser ganzer Körper ist schlechterdings fähig, vom Geist in beliebige Bewegung gesetzt zu werden. Dann wird der Mensch erst wahrhaft unabhängig von der Natur, vielleicht sogar im stande sein, verlorene Glieder zu restaurieren, sich bloß durch den Willen zu töten." Und all dies wird von Weißenfels richtig als letzte Konsequenz der Fichteschen Subjektivitätslehre bezeichnet, und in der Konsequenz des Denkens waren Novalis und Kleist Meister. — Was nun das Zusammensterben betrifft, so ist dies ein zwar zu allen Zeiten und in jeder Litteratur nicht seltener Gedanke, tritt jedoch nirgend so scharf wie bei den Romantikern zu Tage. Charakteristisch ist für jene Zeit die Todesbegeisterung, in die sich sogar ein wollüstiges Element mischte, und die aus Lebensverachtung und einem mystischen Glauben quoll. Nimmt man das starke, sentimentale Freundschaftsgefühl jener Zeiten dazu, so kann man den in der Kunst so oft ausgedrückten, von Kleist das ganze Leben hindurch festgehaltenen und zuletzt leider ausgeführten Gedanken des Zusammensterbens, gleichviel ob mit einem Freunde oder einer Freundin, leicht begreifen. Der Tod ist das Schönste, und das Schönste genießt man gern zusammen mit einer geliebten Person, zumal da man wohl auf einem anderen Sterne, vielleicht auf der Sonne, ein schöneres Leben anfangen wird. Versteigt sich doch auch der sonst nicht allzu schwärmerische Fr. Schlegel zu den unschönen, aber bezeichnenden Versen (an Heliodora):

> Will das Geschick mich aber früh zerschlagen,
> So sinken wir in einer Todesflut.
> Der bunten Erde kann ich leicht entsagen,
> Denn für die Kunst nur lodert meine Glut:
> Laß uns nach ihr auch auf der Sonne fragen!
> Der Stahl vermähle hier noch unser Blut — u. s. w.

wachsen, der Steigerung der ungeheuren seelischen Bewegung der Phenthesilea bei, wir sehen die verschiedenen Gründe, die sich in ihr zu einander gesellen, um sie zu verderben. Diese Gestalt, „halb Furie, halb Grazie", wie Achill sich ausdrückt, die in ihrer mächtigen, unreifen, naiven Eigenart es erreicht, den besten der Griechen für sich entflammt zu sehen, entwickelt sich vor uns so, daß sie uns trotz allem anzieht, fesselt und bezaubert. Sie führt die Mädchen ihrer Heimat, die auf Befehl der Diana sich einen Krieger gewinnen müssen, und zwar den, welchen ihnen Mars zuerst im Kampfe gegenüber stellt, um ihn gefangen nach Themiscyra in den Tempel der Göttin zu schleppen, wo einen Monat lang das Rosenfest gefeiert wird. Alsdann werden die jungen Krieger auf prächtigen Wagen zurückgeschickt, denn man duldet keine Männer in diesem Weiberreiche. Anfangs ist Penthesilea nur vom Kampfeseifer beseelt, doch als Achill ihr entgegentritt, wirft sie ihm zwar einen finstern Blick zu, errötet aber auch zugleich und wird betrübt. Eine heiße Leidenschaft entsteht in ihrem Herzen für den schönen und starken Krieger. Eine Leidenschaft, die anfangs dem Ehrgeiz, ihn zu besiegen, unterliegt, dann aber diesem sich zugesellt und mit einer Heftigkeit in ihrer Seele auflodert, die sie fast um die Vernunft bringt. Doch wird diese gewaltige Leidenschaft zu einer Verzweiflung, zu einer zügellosen und doch ohnmächtigen Wut, die sich bis zur Tragik steigert.

Die Scene, in der Penthesilea von dem Kampfe mit Achill zurückgeführt wird, in dem er sie zu Boden geschlagen hatte, und, als er die Bewußtlose in seinen Armen hält, sich gerührt fühlt, ist eines großen Dichters würdig. Das erste Gefühl der wieder zu sich gekommenen Königin ist die Wut: „Hetzt alle Hund' auf ihn!" — Dann kommt mit der Ermattung des Körpers ein weicheres, weiblicheres Gefühl hinzu und zugleich der bittere Kummer, von ihm nicht geliebt, ja sogar, wie sie meint, verachtet zu werden, und die Erkenntnis ihres Schicksals, das sie zu einem solchen der Natur widerstrebenden Kampfe zwingt.

„Ist's meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht
Um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?"

Dann zeigt uns eine ruhige Resignation auch die weibliche Seite dieser so vollkommenen und trotz ihres seltsamen und der Natur widersprechenden Zustandes so lebenswahren Gestalt. Sie verzichtet, sie will verzichten, was ihr doch unmöglich ist, sie will nach ihrer Heimat zurückkehren. Aber als sie die Rosenkränze sieht, welche

die Mädchen auf ihren Befehl geflochten haben, um den besiegten Achill zu bekränzen, bricht die Leidenschaft der Liebe wieder hervor, und zugleich die Verzweiflung über ihre Niederlage. Sie zerreißt die Kränze, zerstreut die Rosen, tritt sie mit Füßen und schwelgt in den exaltiertesten Ausdrücken, in denen das verzehrende Gefühl, als Weib verachtet zu werden, der Hauptgedanke ist.

„Staub lieber, als ein Weib sein, das nicht reizt!"

Und dann, von dem Ausbruche ihrer Gefühle erschöpft, lehnt sie sich an einen Baum und weint. Währenddessen beraten sich die Oberpriesterin, Prothoe und die Amazonen.[1])

Es ist einer der Vorteile der dramatischen Form, durch die Reden der anderen das Schweigen einer Person hervorzuheben, dies besonders bei unserem Dichter, der ein Meister für stumme Scenen ist. Ähnlich sagt auch Minde-Pouet[2]): „Zu hinreißender Wirkung hat Kleist endlich die sogenannten toten Momente, d. h. absichtlich herbeigeführtes Stillschweigen, gebracht. Die Gefühle der Trauer oder der Wut werden verhalten, und es tritt eine gewitterschwüle, beängstigende Ruhe ein." Auch Penthesilea gleicht dem größten Teile

[1]) Prothoe rät den Amazonen, in die Heimat zurückzukehren, während sie bei Penthesilea bleiben will, weil sie erkennt, daß es dieser unmöglich ist, anders zu handeln, als sie es that. Und auf die Frage der Oberpriesterin, warum das unmöglich sei,

„Da nichts von außen sie, kein Schicksal hält,
Nichts als ihr thöricht Herz . . . ."

antwortet Prothoe, mit Worten, welche die Synthesis des Charakters der Penthesilea und des Dichters selbst sind:

„. . . . . . das ist ihr Schicksal!
Dir scheinen Eisenbanden unzerreißbar,
Nicht wahr? - Nun sieh — sie bräche sie vielleicht
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
Was in ihr wallen mag, das weiß nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel.
Des Lebens höchstes Gut erstrebte sie,
Sie streift', ergriff es schon: die Hand versagt ihr,
Nach einem andern noch sich auszustrecken." (9. Scene.)

Auf dieselbe Weise sagt Kleist bei der Trennung von der Geliebten: „Ich aber drücke mich an ihre Brust und weine, daß das Schicksal oder mein Gemüt — und ist das nicht mein Schicksal? — eine Kluft wirft zwischen mich und sie!" Und in den Schroffensteinern (III, 6) sagt Agnes, als sie sich von dem Geliebten verraten glaubt:

„. . . . Die Krone sank ins Meer,
Gleich einem nackten Fürsten werf' ich ihr
Das Leben nach!" —

und endlich Kleist von sich selbst (s. Seite 7).

[2]) In seiner tüchtigen Arbeit „Heinrich von Kleist, seine Sprache und sein Stil" (Weimar 1897), S. 40.

der Kleistschen Helden, die, wie es den stark empfindenden Personen eigen ist, verschlossen und zerstreut sind. So wechselt langes Schweigen mit heiß empfundenen Ausbrüchen ab, die wohl Antworten auf ihre eigenen Gedanken sind, nicht aber auf die Reden der anderen sprechenden Personen. Penthesilea weint und ruft wie ein Kind: „Schmerzen! Schmerzen!“ Und als ihr Weh sich gelindert, fragt sie plötzlich wie im Halbschlummer: „Wo ist die Sonne?“ Ihre Gefährtinnen glauben, daß sie sich zur Rückkehr vorbereite und richten vernunftvolle Worte an sie, die sie aber nicht hört. Und während sie die Sonne starr ansieht, ruft sie aus:

„Daß ich mit Flügeln, weit gespreizt und rauschend,
Die Luft zerteilte! — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Zu hoch, ich weiß zu hoch. —
Er spielt in ewig fernen Flammenkreisen
Mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin!“ (9. Scene.)

Dann sagt sie wieder: „Wo geht der Weg?“ Die Gefährtinnen verstehen sie nicht, befragen sie, und sie antwortet entschlossen:

„Den Ida will ich auf den Ossa wälzen
Und auf die Spitze ruhig bloß mich stellen!“

Die Amazonen sind entsetzt über diese Reden, aber wir begreifen diesen Wahnsinn der Machtlosigkeit mit Penthesilea und mit dem Dichter, der ihn selbst gefühlt hat. Penthesilea hat in ihrem getrübten Sinn den blonden, für sie verlorenen Achill mit dem flammenhaarigen Helios verwechselt und möchte nun, wie die Titanen, den Himmel stürmen, um neben ihm zu stehen.[1] Aber sie fällt erschöpft und ohnmächtig zu Boden.

In der darauffolgenden Liebesscene — wie wir wissen, spielt Achill mitleidig den Gefangenen — zeigt sich der heiße, starke und naive Geist Penthesileas in seiner ganzen Anmut und Wildheit zugleich, und Achill ist entzückt von ihrer stolzen Reinheit. Es ist die einzige Scene, in der die beiden allein sind. Es ist wie ein Stück heiteren Himmels, mitten in dem Strudel entfesselter, düsterer Elemente. Doch gleich darauf folgt die Orgie des Jähzornes, in der die Königin, die sich verraten und betrogen glaubt, wie eine rasende Mänade den geliebten Gegner zerfleischt. Und es scheint, daß dem Dichter

[1] „Bei seinen goldnen Flammenhaaren zög' ich
Zu mir hernieder ihn —“
Und mit Bezug auf Goethe sagt Kleist: „Ich will ihm den Kranz von der Stirne reißen!“ Wenn wir Adam Müller-Guttenbrunn („Dramaturgische Gänge“ S. 21) Glauben schenken dürfen, hat Hebbel dem dramatischen Dichter Otto Prechtler gegenüber dasselbe mit Bezug auf Grillparzer geäußert.

viel an dieser Stelle gelegen war, denn er läßt die Beschreibung der Ermordung, der Zerfleischung durch die Hunde, wiederholen. Und man kann ihm nicht unrecht geben, denn so schauderhaft es auch erscheinen mag, es ist die logische Entwickelung der Leidenschaften in dieser wilden Natur. Es ist die letzte Stufe ihrer maßlosen Erregung, es ist jener Seelenzustand, der in dem Weibe um so grausamer ist, je mehr es durch seine feinere und empfindsamere Seele eines Zustandes bis zum Überreiz gesteigerter Gefühle fähig ist, es ist jener Grad, von welchem Schiller sagt:

„Da werden Weiber zu Hyänen
Und treiben mit Entsetzen Scherz,
Noch zuckend mit des Panthers Zähnen
Zerreißen sie des Feindes Herz."

Das Merkwürdige dabei ist, daß die Raserei des Weibes sich nicht gegen einen Feind wendet, sondern gegen das Objekt seiner heißesten Liebe. Es ist das tolle Verlangen, den Gegenstand des eigenen unbefriedigten Begehrens zu zerstören, an der Vernichtung teilzunehmen, die eigenen Zähne in eine „weiße Brust" zu schlagen, um dann auch zu sterben in dem herben Genusse der Befriedigung der mächtigsten Leidenschaften: des Ehrgeizes, der Liebe, der Rache und der blutdürstigen Grausamkeit.

Das ganze Drama dreht sich um die Gestalt der Penthesilea. Es ist eher ein lyrischer Erguß als ein Drama.[1]) Denn die Hand-

[1]) Wie schon oben bemerkt, personifiziert Kleist in der Gestalt der Penthesilea seine Sucht nach Ruhm, den zu erreichen er schon verzweifelte, als er dies Drama schrieb. Und man fühlt, daß die Klagen der Königin der Amazonen aus dem wunden Herzen des Dichters kommen. Den im Bisherigen angegebenen Stellen wollen wir noch einige hinzufügen.

„Die Lust, ihr Götter, müßt ihr mir gewähren,
Den heiß ersehnten Jüngling siegreich
Zum Staub mir noch der Füße hinzuwerfen.
Das ganze Maß von Glück erlaß ich euch,
Das meinem Leben zugemessen ist." (Scene 5.)

„Wo sich die Hand, die lüsterne, nur regt,
Den Ruhm, wenn er bei mir vorüberfleugt,
Bei seinem goldnen Lockenhaar zu fassen,
Tritt eine Macht mir hämisch in den Weg,
Und Trotz ist, Widerspruch, die Seele mir!" (Scene 5.)

„Nein, eh' ich, was so herrlich mir begonnen,
So groß nicht endige, eh' ich nicht völlig
Den Kranz, der mir die Stirn umrauscht, erfasse,
Eh' ich Mars' Töchter nicht, wie ich versprach,
Jetzt auf des Glückes Gipfel jauchzend führe,
Eh' möge seine Pyramide schmetternd
Zusammenbrechen über mich und sie:
Verflucht das Herz, das sich nicht mäß'gen kann!" (Scene 5.)

lung, die Kämpfe gehen alle hinter der Bühne vor sich, und so ist es auch nicht in Akte geteilt und die Scenerie nicht besonders angegeben: es ist eine stehende Scene, die ihre ganze Bedeutung erhält durch die Personen, die darin agieren.

Es ist kein Drama für die Bühne, und der Versuch Mosenthals, es dem Theater zu gewinnen, mußte notwendig scheitern. Außer Penthesilea und Achill — der jedoch ein Achill ist, von dem man mit Penthesilea sagen möchte:

„Sprich, wer den größesten der Priamiden
Vor Trojas Mauern fällte? — warst das du?" —

sind alle übrigen Personen gegen den Brauch Kleists, der meisterhaft und mit Leichtigkeit charakterisiert, in einen gewissen Halbschatten

(Vergleiche Scene 9: „Verflucht mir diese schnöde Ungeduld —", welche dazu dient, die Lesart „nicht mäßigen" dem von Wilbrandt I, S. 249 angenommenen „noch" gegenüber zu bestätigen; vergl. Zolling S. 316). Manchmal mag er daran gedacht haben, sich zu mäßigen wie Penthesilea, und wie Prothoe der Königin der Amazonen, so wird ein guter Freund oder sein guter Geist dem Dichter gesagt haben:

„Was nicht möglich ist,
Nicht ist, in deiner Kräfte Kreis nicht liegt,
Was du nicht leisten kannst: die Götter hüten,
Daß ich es von dir fordre!" (Scene 9.)

Kleist wird manchmal, sich überwindend, wie Penthesilea gesagt haben:

„Das Glück, gesteh' ich, wär' mir lieb gewesen;
Doch fällt es mir aus Wolken nicht herab,
Den Himmel drum erstürmen will ich nicht!" (Scene 9.)

Beide, der Dichter und seine Heldin erkennen die innere Zerklüftung, die der zügellose Ehrgeiz in ihnen hervorgebracht hat:

„Das Unglück, sagt man, läutert die Gemüter,
Ich, du Geliebte, ich empfand es nicht:
Erbittert hat es Göttern mich und Menschen,
In unbegriffner Leidenschaft empört."

Und in der Hoffnung, seinen Zweck zu erreichen, fährt er fort:

„Der Mensch kann groß, ein Held im Leiden sein,
Doch göttlich ist er, wenn er selig ist!" (Scene 14).

Indem sie sich dem Glück nahe fühlen, glauben sie sterben zu müssen:

„Die Eumeniden fliehn, die schrecklichen,
Es weht wie Nahn der Götter um mich her,
Ich möchte gleich in ihren Chor mich mischen,
Zum Tode war ich nie so reif als jetzt!" (Scene 14.)

„O ihr Erinnyen mit eurer Liebe!" — ruft der unglückliche Dichter in einem Briefe vom 14. März 1803 an seine Schwester Ulrike aus.

Mit scharfer Selbsterkenntnis läßt er Prothoe zu seiner Heldin sagen:

„Freud' ist, und Schmerz dir, seh' ich, gleich verderblich,
Und gleich zum Wahnsinn reißt dich beides hin." (Scene 14.)

gerückt. Sie sind traditionelle Typen, wie die Griechen Ulysses und Diomedes, oder konventionelle Figuren, wie die Vertraute Prothoe und die Oberpriesterin. Und man begreift, daß sie vor einer so stark charakterisierten Persönlichkeit wie Penthesilea in den Hintergrund treten mußten.

Aber wie wahr ist diese seltsame Frau zum Schluß, in einer sehr schweren Scene, wie sie ohnegleichen in der Litteratur dasteht, und in der ein Weib auftritt, das soeben eine so ungeheuerliche That vollbracht hat. Sie ist ruhig. Sie beteuert, daß sie glücklich ist, so glücklich wie sie es nie gewesen, so ganz reif für den Tod. Sie glaubt Achill besiegt zu haben! Alle um sie her sind entsetzt, und sie befindet sich in einem Zustande halben Wahnsinns — sie dünkt sich schon im Lande der Toten. Erst als Prothoe ihr den Kopf und das Gesicht mit kaltem Wasser benetzt, kommt sie wieder zu sich. Der Sinn für die schrecklichen Vorgänge kommt ihr wieder, sie läßt sich Schritt für Schritt erzählen, was sie begangen hat, will den Leichnam Achills wiedersehen und erblickt ihn mit Schaudern. Da leuchtet plötzlich eine schreckliche Ahnung in ihr auf, welche sie seherhaft ausrufen läßt: „Im Vertrauen ein Wort, das niemand höre, der Tanais (die Begründerin ihres Staates) Asche, streut sie in die Luft!" Das ist gleichsam die Moral, der Kern des Dramas, die Erklärung und die Verdammung jenes unmenschlichen, fabelhaften Staates, in welchem die Frauen die Männer aus ihrer Gemeinschaft ausgestoßen haben, es ist die Verdammung der Frau, welche die — nach den Ideen Rousseaus und Kleists sehr engen Grenzen durchbrechen will, die ihr von der Natur angewiesen sind.

Und indem er sich von dem Albdruck des idealen Dramas des Guiskard befreien wollte, mag er sich, wie Prothoe zur Penthesilea, gesagt haben:

„Wieviel, woran du gar nicht denkst, in Pharsos
Endlos für deinen Zweck noch ist zu thun!"

Und darauf fährt sie mutlos fort:

„Doch freilich wohl, jetzt ist es fast zu spät!" (Scene 9.)

Und sobald sie überzeugt sind, daß sie auf ihr Ideal verzichten müssen, rufen sie aus:

„Das Äußerste, das Menschenkräfte leisten,
Hab' ich gethan — Unmögliches versucht,
Mein Alles hab' ich an den Wurf gesetzt;
Der Würfel, der entscheidet, liegt, er liegt; —
Begreifen muß ich's, und, daß ich verlor!" (Scene 9.)

Wir genießen das Drama in dem Geiste des unglücklichen Dichters, wir hören sein Schluchzen und sind dadurch noch mehr erschüttert, als wenn wir nur für die Amazonenkönigin empfinden würden.

Ein anderer, moderner deutscher Dichter, welcher in vollständiger Geistesumnachtung starb, Heinrich Leuthold, behandelte denselben Stoff in einem kleineren Gedichte, in dem er die Frauen gegen die Tyrannei des Mannes verteidigte. Die Penthesilea Kleists löst sich von dem „Frauengesetz", wie es Achill von ihr erbeten hatte, und sagt, daß sie dem jungen Helden folgen will; und sie folgt ihm in der That, wie wir gesehen haben, nach der Unterwelt.

Es bliebe zu untersuchen übrig, welcher von den Dichtern dieser beiden Penthesileen recht hatte — wir überlassen dem Leser diese Entscheidung.



Das Käthchen von Heilbronn.[1])

In Dresden verlebte Kleist die heitersten und ruhevollsten Stunden seines Lebens. Einige ihm ergebene Freunde (Pfuel, Rühle) hatten ihm einen freundlichen Willkomm bereitet, und dank diesen, dank seinem Namen und seiner Jugend wurde er von den ersten Familien aufgenommen und genoß nun einen Teil des Glückes, das er sich in seinem jugendlichen Ehrgeiz erträumte. Dies alles, besonders aber seine lebhafte Phantasie, ließ ihn annehmen, daß das gegenwärtige Wohlergehen nur ein Vorschuß des Lebensglückes sei, das ihm die Welt schulde. Und während er in dem Glauben an diesen sicheren Ruhm der Zukunft lebte, auf den er ja auch hinarbeitete, gelang es ihm, die geistige Ruhe zu gewinnen, aus der das ideale Bild des Käthchens von Heilbronn auftauchen konnte. Zu dieser Zeit (1807) in das sympathische Haus Gottfried Körners, des Freundes Schillers, eingeführt, lernte er dessen Adoptiv-Tochter Julie Kunze kennen, mit der er bald in ein näheres Verhältnis trat. Unter diesen glücklichen Konstellationen konzipierte er die Gestalt, die nachher so volkstümlich in der deutschen Nation werden sollte und die des Dichters Ideal vom Weibe darstellt.

Wir wissen, daß er schon seine erste Braut, Wilhelmine von Zenge, zu unterrichten, zu bilden suchte, um in ihr ein Geschöpf zu besitzen, das in allem von ihm abhängen und nichts Verborgenes im Herzen oder in Gedanken vor ihm haben, das in unbegrenzter Liebe, mit Hingebung und mit blindem Gehorsam zu ihm aufsehen sollte. So wünschte sich Kleist, durchdrungen von den Vorurteilen der feudalen Kreise, voll von der Subjektivität des Romantizismus und der Rousseauschen Lehren, das Weib. Dieses

[1]) Ein Bruchstück dieses Schauspiels erschien im Jahre 1808 im „Phöbus“. Doch bevor dies Stück vollendet war, begann Kleist schon seine „Hermannsschlacht“. Seine ersten Aufführungen erlebte das „Käthchen“ am 17., 18., 19. März 1810 im Theater an der Wien und erschien 1811 im Druck.

Ideal, ein Wesen, so mächtig im Aufopfern, in der Hingebung, wie der Mann in der That und im Vollbringen, personifizierte er in seinem Käthchen von Heilbronn. Das Gegenteil eines solchen Charakters, Penthesilea, die er selbst als „negativen Pol, dem positiven Pol Käthchen" gegenüber, bezeichnete — nach der dunklen Philosophie seines Freundes Adam Müller, der gerade zu dieser Zeit (1808) das System des Gegensatzes aufstellte — mußte untergehen, denn sie stand nicht nur außerhalb der Natur, sondern auch jenseit der inneren Moral der Dinge.

Der Typus Käthchens ist der von der gebieterischen Tyrannei des Mannes erträumte, wie er schon in den Epochen niederer Kultur und gewaltthätiger Barbarei dargestellt worden ist, in welchen neben der überwiegenden Persönlichkeit des Mannes entweder die Göttin, mit ihren Varianten in Gestalt der Fee oder der Königin, oder die Sklavin existierte, die in der unbegrenzten Demut, in der blinden Hingebung ihre Gestaltung findet. Die Griselda des Boccaccio ist ein Beispiel dieser Ergebenheit, sowie auch die Enite des mittelalterlichen Gedichtes „Erec" von Chrestien de Troyes (deutsch von Hartmann von Aue), die von ihren Männern auf grausame Proben gestellt werden. Die männliche Gewaltthätigkeit gefiel sich, und die Demut des Weibes fand vielleicht ihre Genugthuung in diesen Anhäufungen von Proben, von Erniedrigungen, die das Weib der Sage mit Mut und Resignation erträgt, um zu dem endgültigen Triumph, der Erhebung durch die Demut, zu gelangen.

Kleist jedoch stellt nicht ein Weib dar, das außer der Liebe durch das heilige und unlösbare Band der Ehe und durch das Bewußtsein gebunden ist, einem Manne zu gehören, er giebt uns vielmehr ein Mädchen, das nur aus Liebe, aus eigener Wahl und freiem Willen dem Manne folgt. Daher beleidigt ihre äußerste Unterwürfigkeit nicht die menschliche Würde, im Gegenteil gewinnt die Figur durch ihre edle und freimütige Aufopferung, auch in künstlerischer Hinsicht, an Interesse und Wert. Die Griselden und Eniten, die von ihren Männern mit Prüfungen gepeinigt werden, die der Frauen Treue und Geduld beweisen sollen, haben zu ihrer Unterwürfigkeit einen Grund, dem sie sich nicht entziehen können, und der ihnen den Charakter des Opferlammes aufdrückt. Käthchen dagegen, das trotz der harten Worte und der Mißhandlungen des Grafen vom Strahl ihm barfuß durch die Wälder in die Kämpfe folgt und sich für ihn so weit aufopfert, daß sie durch die Flammen schreitet, um seiner Verlobten einen Dienst zu erweisen, dieses

Käthchen ist eine Gestalt, die in ihrer unermeßlichen und freiwilligen Hingebung, in ihrer passiven Beharrlichkeit, den Mann ihrer Wahl zu besitzen, etwas von der rührenden Größe der Märtyrer einer Idee erhält.

Um die außerordentliche, übermenschliche Aufopferung seiner Heldin zu motivieren, hat Kleist das Mystische, das Wunderbare zu Hilfe genommen, was auch dem Geschmacke jener Epoche der romantischen Dichtung entsprach. Ein Cherub, der dem blonden Mädchen von Heilbronn in der Sylvesternacht erschienen war, zeigte ihm den herrlichen Ritter, der sein Gatte werden sollte. Auch dem Grafen Wetter vom Strahl war in derselben Nacht der Cherub erschienen, ihm das Mädchen zu zeigen, das ihm gehöre, und welches ein Mal auf der Schulter habe, wie die Sprossen der königlichen Familie Frankreichs — das Mädchen, das eben die Tochter des Kaisers war. Dem Grafen entschwinden die Züge der Jungfrau aus dem Vorstellungsvermögen, nur kann er sich noch entsinnen, daß er die Tochter des Kaisers heiraten solle. Aber Käthchen in ihrer naiven und reinen Seele hat das Gefühl, daß sie dem Manne gehören muß, den sie im Traume erblickt hat, und als sie ihn bei Tageslicht in der Werkstätte ihres Vaters — des Waffenschmiedes von Heilbronn — sieht, fällt sie ihm zu Füßen und ruft aus: „mein hoher Herr!“ [1]). Als er davon geht, springt sie von einem hohen Fenster herab, um ihm zu folgen. Von einer sechswöchigen Krankheit genesen, folgt sie dem Grafen zu Fuß durch den Wald, schläft in seinem Stall, glücklich ihn nur zu sehen, ihm nahe zu sein. In ihrer makellosen Seele ist noch keine Spur von Sinnlichkeit. In der unbegrenzten Liebe, die sie an ihren „hohen Herrn“ fesselt, ist keine Trübung durch die Leidenschaft; sie ist ruhig und überzeugt, daß alles einen glücklichen Ausgang nehmen wird. Dem bekümmerten, über diese unglückliche Neigung empörten Vater sagt sie einmal:

> „Sei geduldig!
> Wenn Freude Locken wieder dunkeln kann,
> So sollst du wieder wie ein Jüngling blühn!“

Und in ihren Träumen, in dem unbewußten und doch klaren Hintergrunde ihrer Gefühle zeigt sich ihre fatalistische Sicherheit, von welcher der Graf vom Strahl selbst sagt:

> „Ihr Glaub' ist wie ein Turm so fest gegründet!“

In einer echt Kleistischen, in einer somnambulistischen Scene, wie wir sie in seinen Dramen öfter finden und die wir seinen

---

[1]) So nennt sie ihn immer; er ist Herr über ihr Leben.

Studien über die „Nachtseiten der Naturwissenschaften“ [1]) verdanken, antwortet im Traume das unter einem Holunderbusch vor dem Schlosse des Grafen Strahl eingeschlafene Käthchen auf die Frage des Grafen: ob sie glaube, daß er sie liebe, bejahend: „Verliebt, ja, wie ein Käfer bist du mir!“ und fügt hinzu: „Zu Ostern übers Jahr wirst du mich heuern!“

Es ist die Unterwürfigkeit eines Hundes, wie einige Kritiker schon bemerkten, die in ihrer Treue sogar durch die angedrohten Peitschenhiebe nicht erschüttert werden kann, mit welchen der Graf das Mädchen zu zwingen sucht, nach dem Hause ihres alten Vaters zurückzukehren, der sie holen will.

Sie ist nicht empört über den Grafen, sondern küßt sogar die Hand ihres „hohen Herrn“, der in dem Begriff war, sie zu schlagen. Und sie besitzt solche frische, naive Natürlichkeit, Seelenklarheit und Ruhe, daß uns weder die Roheit anwidert, mit der sie behandelt wird, noch die Art, wie Käthchen sie erträgt. Denn wie Bulthaupt schon bemerkt hat (I, S. 417), ist die Form in den Dramen Kleists derart mit dem Stoffe verschmolzen, daß das, was, nur erzählt, uns wegen seiner Brutalität verblüfft, in dem Werke des Dichters eine solche Anmut gewinnt, daß wir es sehen können, ohne davon irgendwie unangenehm berührt zu werden.

Vor dem geheimen Gerichte der heiligen Feme wird zum erstenmal von den Mißhandlungen des Grafen gesprochen. Der Waffenschmied Theobald, ein alter Mann voller Vorurteile, mit einer bilderreichen, von der Lektüre der Bibel beeinflußten Sprache, klagt den Grafen Strahl an, seine Tochter bezaubert zu haben. Käthchen, vor Gericht gerufen, kniet vor dem Grafen nieder; sie will nur ihm Antwort geben. Dann findet ein seltsames Verhör statt. Man erwartet die Aufdeckung eines dunklen Verbrechens, was auch die suggestiven Fragen des Grafen vermuten lassen, aber man erfährt weiter nichts als das einfache und aufrichtige Geständnis der wunderbarsten Anhänglichkeit. Als nachher Wetter vom Strahl sie fragt:

„Was ist geschehn, fünf Tag' von hier, am Abend
Im Stall zu Strahl, als es schon dunkelte,
Und ich den Gottschalk hieß, sich zu entfernen?“

errötet das Mädchen und antwortet erst nach einem gebieterischen Worte des Grafen:

„Du stießest mich mit Füßen von dir!“

[1]) Über diesen Gegenstand hielt Heinrich von Schubert im Winter 1807/8 Vorträge in Dresden.

Diese mit kindlicher Einfalt und aus liebevollem Gehorsam ihrem „Herrn“ gegenüber erzählte brutale That, in dem Augenblicke, da sich uns die ganze Reinheit ihrer Seele offenbart, verliert ihre Roheit, da die Anmut des Ganzen überwiegt. Die einfache und gefühlvolle Demut Käthchens bedeckt mit einem Mantel der Unschuld alles, was Niedriges und Vulgäres in den Handlungen des Grafen und in ihren Duldungen liegt.

Und wenn wir genau zusehen, dann verliert auch Strahl das Abstoßende seiner wenig sympathischen Rolle; denn die Mißhandlungen, die er an Käthchen ausübt, sind nicht wie in ähnlichen Fabeln die Folgen der Selbstsucht der Männer, welche die Treue und die Geduld ihres Weibes prüfen wollen, sondern sie sind nur ein Mittel, um sie zu zwingen, von der tollen Absicht zu lassen, ihm folgen zu wollen, nachdem der Vater gekommen war, sie zurückzuholen. Käthchen aber in ihrer standhaften Ergebenheit steht nicht ab, dem Grafen zu folgen. Sie flüchtet sich ins Freie und verbirgt sich

„Draußen am zerfallnen Mauernring,
Wo in süßduftenden Holunderbüschen
Ein Zeisig zwitschernd sich das Nest gebaut.“

So groß ist der Zauber, den der Graf auf ihre Seele ausübt. Aber dafür haben wir noch weitere Beweise. Am Schlusse des Verhörs will das Mädchen dem Grafen zuliebe auf dessen Bitte hin nach Hause zurückkehren und fällt ohnmächtig in die Arme ihres Vaters. — Der Graf steht trotz seines gefühllosen Verhaltens ihr gegenüber glänzend und ritterlich da und giebt in seiner Handlungsweise die Gewähr für Käthchens enthusiastische Worte:

„Rein wie sein Harnisch ist sein Herz!“

Und die Macht, die er auf sie ausübt — denn sie steht in der That in dem Banne seiner Herrlichkeit —, ist der natürliche Zauber seiner kräftigen und männlichen Persönlichkeit, wie auch die Richter der heiligen Feme erkennen.

Er ist auch nicht gefühllos für die Schönheit, für die Anmut Käthchens, dieser Natur, die er so treffend mit zwei Worten: „still und prächtig“ bezeichnet. In dem Monologe (II, 1), der dem Verhöre folgt und der einige hochpoetische Stellen enthält, bedauert er selbst lebhaft, auf sie verzichten zu müssen.

„Käthchen! — Warum kann ich dich nicht mein nennen? Warum kann ich dich nicht aufheben und in das duftende Himmelbett tragen, das mir die Mutter daheim im Prunkgemach auf-

gerichtet hat? Käthchen, Käthchen, Käthchen! du, deren junge Seele, als sie nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte wie die mit Öl gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird." Aber Käthchen ist ein bürgerliches Mädchen, und der junge Graf Wetter vom Strahl sieht in seiner Phantasie seine Vorfahren, welche sich gegen diese Mißheirat auflehnen würden. „Ihr grauen bärtigen Alten, was wollt ihr? Warum verlaßt ihr eure goldenen Rahmen, ihr Bilder meiner geharnischten Väter, die meinen Rüstsaal bevölkern, und tretet in unruhiger Versammlung hier um mich herum, eure ehrwürdigen Locken schüttelnd? Nein! nein! nein! Zum Weibe, wenn ich sie gleich liebe, begehr' ich sie nicht. Eurem stolzen Reigen will ich mich anschließen: das war beschlossene Sache, noch ehe ihr kamt. Dich aber Winfried, der ihn führt, du erster meines Namens, Göttlicher mit dem Scheitel des Zeus, dich frage ich, ob die Mutter meines Geschlechts war wie diese: von jeder frommen Tugend strahlender, makelloser an Leib und Seele, mit jedem Liebreiz geschmückter als sie? O Winfried, grauer Alter, ich küsse dir die Hand und danke dir, daß ich bin! Doch hättest du sie an die stählerne Brust gedrückt, du hättest ein Geschlecht von Königen gezeugt, und Wetter vom Strahl hieße jedes Gebot auf Erden!"

Wie der Dichter, so ist mit mehr Grund der Graf ein Sklave der Vorurteile seines Standes. Viele haben Kleist darum getadelt, daß er den Kaiser zuletzt dazwischentreten läßt, um Käthchen als seine Tochter anzuerkennen[1]) und dadurch den Grafen vom Strahl zu verhindern, eine unwürdige Ehe einzugehen. Aber man könnte

[1]) Auf den Vorschlag Tiecks machten Eduard Devrient und Laube aus Theobald, dem Vater Käthchens, einen Großvater, um dem Biedermann die Schande zu ersparen. Aber trotz des Zweikampfes zwischen dem Grafen und Theobald, in welchem auch das Gottesgericht für die Vaterschaft des Kaisers entscheidet, drückt sich dieser auf so rücksichtsvolle Weise aus, daß der vermeinte Vater sich zufrieden geben kann. Der Kaiser begründet die Adoption Käthchens, dessen Name fortan „Katharina von Schwaben" sein soll, mit folgenden Worten:

„Die einen Cherubim zum Freunde hat,
Der kann mit Stolz ein Kaiser Vater sein!" (V, 11.)

Und sowohl Theobald als auch die anderen können die Adoption dem Wunsche des Kaisers zuschreiben, die Verehelichung des wunderbaren Kindes mit dem Grafen vom Strahl zu ermöglichen. — Überdies möge man bedenken, daß es das Volk jener Zeiten (Ausgang des Mittelalters) nicht nur nicht für eine Schande, sondern sogar für eine Ehre hielt, ein uneheliches Kind eines Kaisers zu sein, etwa wie die Alten die Nachkommen eines Gottes und einer Sterblichen achteten.

dagegen einwenden, daß der Graf schon halb mit seinen Vorurteilen gebrochen und beschlossen hatte, Käthchen zur Gattin zu nehmen, als er durch ihren Traum unter dem Holundergebüsch die Gewißheit erlangt hatte, daß sie die ihm von dem Engel bestimmte Braut sei. Andererseits ist dies vielleicht nicht so weit den persönlichen Vorurteilen des Dichters selbst zuzuschreiben, als einem Zugeständnis an den volkstümlichen Geschmack, der solche Erhebungen liebt, und der da glaubt, daß jede seelische Tugend durch eine adelsgeschlechtliche Verwandtschaft erhöht werde. Ferner verlangte auch der romantische Stil des Dramas fast notwendigerweise diese Lösung.

Kleist hat in der That das nunmehr volkstümlich gewordene und auch schon entartete Ritterschauspiel wieder aufgenommen, welches nach Goethes Götz die Bühne mit seinem mittelalterlichen, lärmenden Apparat anfüllte, und gab ihm, wie Brahm sich ausdrückt, etwas von der „Erdfrische" wieder, die uns in Goethes Drama so lebenswarm anweht. Während dieser jedoch ein Stück Chronik ereignisvoller Zeiten dramatisierte, das durch den kraftvollen Charakter des Helden belebt ist, giebt uns Kleist in seiner naiven und gläubigen Kunst ein Märchen mit lebensvollen Figuren. Fabelhafte Elemente waren in dem ersten Entwurfe des Dramas noch zahlreicher enthalten als in der jetzigen Fassung. Eine Nebenperson, Kunigunde von Thurneck, der, wie wir sehen werden, zu viel Bedeutung beigemessen ist, sollte ursprünglich eine Sirene sein, dann änderte er sie[1]), und sie wurde ihm zu einer Intrigantin, zu einer Giftmischerin, zu einer Koketten, zu „einer mosaischen Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt!" Es ist eine Gestalt, die an die Adelheid im Götz erinnert. Aber während Goethe diesem verkommenen Frauenzimmer die betrügerische und verführerische Weiblichkeit verliehen hat, ließ Kleist seiner Kunigunde nur die Bosheit, ohne die fesselnde Anmut des Geistes und des Körpers. Auf diese Weise ist es auch zu erklären, daß aus dem Übel, das sie anrichtet, eine diabolische Kraft zu uns spricht, welche die Sirene verrät, wie der Dichter sie

[1]) Auf eine mißverstandene Bemerkung Tiecks hin, der wie es scheint, nur auf die Schwierigkeit hingedeutet hatte, die Sirene auf die Bühne selbst zu bringen. Dem Romantiker Tieck mißfiel aber auch die neugeschaffene Gestalt, als er sie zu seinem Erstaunen in dem schon gedruckten Werke fand (1810). Kleist selbst bereute diese Änderung, indem er sagte: „nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen möchte!" Es hätte eben nach der ursprünglichen Absicht ein volkstümliches Märchenstück sein sollen.

ursprünglich gedacht hatte. — So fest und klar stand ihm noch das Bild seiner ersten Konzeption vor Augen.

Kunigunde stört die Haupthandlung. Dieses Drama, das im Anfange so viel verspricht, was scenische Effekte anbelangt, zersplittert schon im zweiten Akte. Die Handlung fällt in viele scenische Verwandlungen auseinander, neue Personen werden eingeführt, und ein ganzer Akt ist mit einer fremden Handlung angefüllt — es scheint fast, daß der Dichter sich der Laune überlassen und sich um die Forderungen der Bühne nicht mehr gekümmert habe.[1])

Kunigunde, von einigen Rittern entführt[2]), wird vom Grafen Strahl gerettet. Er beendigt mit ihr in freundschaftlicher Weise einen Streit um den Besitz einiger Güter und entschließt sich, sie zu heiraten, nachdem sie ihm mitgeteilt, daß sie der Sprößling eines Kaisers sei — also die dem Grafen Strahl von dem Engel bezeichnete Braut. Kunigunde, die gleichsam die zweite Heldin des Dramas zu sein scheint, ist im Grunde genommen nur eingeführt, um einen Gegensatz zu Käthchen abzugeben, und besonders um Käthchen Gelegenheit zu schaffen, ihre Selbstlosigkeit auf glänzende Weise darzuthun.

Das Mädchen von Heilbronn gelangt zufällig in den Besitz eines Briefes, der eine Verschwörung aufdeckt gegen Kunigunde und den Grafen Strahl, welcher sich im Schlosse zu Thurneck aufhält. Es eilt in der Nacht durch den von Feinden besetzten Wald, um diese Nachricht den Grafen zu bringen. Und es kommt gerade noch so früh an, daß die Personen sich retten können, denn gleich darauf lodern die Flammen empor, während der Nachtwächter ins Horn stößt und seinen traditionellen und so poetischen Hilferuf gegen das Feuer erschallen läßt (III, 7). Sobald Kunigunde draußen ist und das Schloß

[1]) Aus diesem Grunde steht das Käthchen in technischer Beziehung auch weit hinter Penthesilea und den Schroffensteinern zurück. Diese Mißachtung der Bühnengesetze wurde wahrscheinlich verursacht durch die kalte Aufnahme, die man — und besonders Goethe — der Penthesilea zu teil werden ließ. Das strenge Urteil Goethes (vergl. S. 27, Anm.) beleidigte Kleist in einer Weise, daß er mit heftigen Epigrammen in seiner Zeitschrift „Phöbus" sich an ihm rächte, und, wie man sich damals erzählte, den Weimarer Olympier zum Zweikampf fordern wollte.

[2]) Nicht etwa aus Liebe, sondern aus Rache des verschmähten Geliebten, des Burggrafen von Freiburg, welcher die sowohl physische als moralische Häßlichkeit derjenigen erkannte, die ihn so lange Zeit am Narrenseil führte und ihn zuletzt verließ, um ihre wenig begehrenswerte Hand einem anderen zu reichen. Er will sie vor ihrem neuen Verlobten entschleiern, wie es Diogenes mit dem platonischen Menschen gethan hat. Er will sich rächen, und das ist echt Kleistisch, „denn der Mensch wirft alles, was er sein nennt, in eine Pfütze, aber kein Gefühl!"

brennen sieht, fällt ihr ein, daß sie ihre Dokumente vergessen, die sich mit dem Bilde des Grafen in einem Futteral befinden, die Dokumente, in welchen Strahl die streitigen Güter großmütig an sie abtritt. Und sie fleht, daß jemand in das Schloß eilen möge, ihr das kostbare Bild zu retten. Käthchen, die der Graf eben sogar mit der Peitsche bedroht hatte[1]), weil sie die Kühnheit besessen, ihm jetzt noch vor Augen zu treten, bietet sich an, sich in die Flammen zu wagen. Die unbegrenzte Hingebung des Mädchens schreckt nicht davor zurück, ihr eigenes Leben sogar für die Verlobte ihres Herrn aufs Spiel zu setzen. Es ist der höchste Grad der Ergebenheit, zu dem sie sich erheben konnte, und der Dichter hat es ihr nicht erlassen, dies Opfer zu bringen.[2]) Aus der Empörung des Grafen über Kunigundens Verlangen und noch mehr aus seiner Aufregung, als sich Käthchen dieser Gefahr aussetzt[3]), schimmert die verhaltene Liebe hindurch. Das Haus kann jeden Moment in Trümmer fallen. „Schafft eine Leiter her!" ruft er, und er hat noch nicht den Fuß auf die erste Stufe gesetzt, als das Schloß zusammenbricht. Käthchen aber, und dies ist eine der Hauptscenen des Dramas, nach der es den zweiten Titel: „Die Feuerprobe", erhalten hat, wird von dem Cherub gerettet, der in himmlischem Glanze mit aus-

[1]) Diese (III, 6) ist eine der kühnsten Scenen, und dank dem besonderen Verdienst des Dichters ist sie auch eine der anziehendsten, wirkungsvollsten und wahrsten. Nachdem Strahl den Brief überflogen hat, den nach seiner Weigerung, ihn zu lesen, der alte Gottschalk aus den Händen des Mädchens hatte nehmen müssen, fragt er sie nach näheren Umständen und setzt gütig hinzu: „Hast du mir sonst noch, Jungfrau, was zu sagen?" — „Nein, mein verehrter Herr!" antwortet sie: dann sich plötzlich des Briefumschlages erinnernd, greift sie in den Busen, denselben hervorzuholen. Ihre Röte und die Aufmerksamkeit des Grafen, der sie ermahnt, sich ein Tuch umzuwerfen und nicht zu trinken, bevor sie sich abgekühlt habe, und ihr die eigene Schärpe reicht, das alles wird eine Scene, die in ihrer schlagkräftigen dramatischen Kürze eine unvergeßliche Gefühlsfeinheit und tiefe Empfindungsweichheit aufweist. „Wenn du zum Vater wieder heim willst kehren . . ." hier bemerkt er die Peitsche, die er durch das Fenster wirft, daß klirrend die Scheiben zu Boden stürzen. „Habe ich hier Hunde, die zu schmeißen sind?" Und er wird bis zu Thränen bewegt.

[2]) Seine Heldin gleicht, wie auch schon andere bemerkt haben, der in der Ballade des Chamisso:

„Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit!
Nur die würdigste von allen
Soll beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen,
Segnen viele tausendmal!"

[3]) „Verflucht die hündische Dienstfertigkeit!" und etwas früher: „Es ist der Thörin recht! Was hatte sie an diesem Ort zu suchen?" (III, 12.)

gebreiteten Flügeln sie beschützt, während sie knieend den Beistand Gottes erfleht. Unglücklicherweise hat sie nur das Bild, statt des Futterals mit den Dokumenten gebracht, und Kunigunde entblödet sich nicht, sie deswegen hart anzufahren. Jetzt erkennt der Graf sowohl die Grausamkeit seiner Verlobten als auch die engelgleiche Milde Käthchens, und, was noch bedeutungsvoller ist, er fühlt, daß er sie liebt. Nach der Scene unter dem Holundergebüsch, in der das schlafende Mädchen ihm die Liebe gesteht, ihm sagt, daß auch er sie liebe, und zugleich ihm entdeckt, daß sie die ihm von dem Engel bestimmte Braut sei — nach dieser Scene ist ohne Zweifel die Absicht in ihm entstanden, das Mädchen zu besitzen. Er sagt zu Gottschalk:

„Die Friedeborn zieht aufs Schloß zu meiner Mutter!"

Es ist nicht mehr das Käthchen, Strahl beginnt sie als Dame zu behandeln, und es ist anmutig zu sehen, wie sie die Aufmerksamkeiten des Ritters mit heiterer kindlicher Miene entgegennimmt und sich wie ein vornehmes Fräulein vor ihm verbeugt.

Mit diesem Zug wird einigermaßen die Anerkennung Käthchens als Dame vorbereitet, die viele getadelt haben, die uns aber nicht aus dem eigentümlichen Stil dieses Dramas zu fallen scheint. Diesem Genre entspricht auch die Darstellung des glänzenden Hofes Maximilians, welche von der abweicht, wie sie uns im Götz gegeben ist, und in welcher der Zustand elender Schwäche des Reiches mit großer historischer Wahrheit geschildert wird. Auch wurde der Schluß des Dramas mit dem Worte „Giftmischerin" unschön gefunden, das der Graf der Kunigunde ins Gesicht schleudert. Käthchen hatte zufällig entdeckt, daß die Reize der Kunigunde falsch gewesen, und diese hat deshalb in der That versucht, die Rivalin zu vergiften. Nach unserer Meinung verraten die Schlußscenen[1]) nicht eine oberflächliche Arbeit, obgleich der Dichter Eile hatte, dies Werk zu beenden, das er unter so günstigen Auspizien konzipiert und begonnen hatte, und das vollendet wurde, während alle seine Hoffnungen in Trümmer fielen,

[1]) Der Schluß, überhaupt der letzte Teil seiner Dramen ist immer die schwache Seite unseres höchst nervösen, unruhigen und ungeduldigen Dichters (vergl. Seite 22, Anmerkung). Schon Heinrich von Treitschke lobt in seinem Artikel „Heinrich von Kleist" (in den „Preußischen Jahrbüchern" II, Seite 569—623) zuerst die stets rege Inspiration, die langsame und gewissenhafte Arbeit, die bis zur Ängstlichkeit gesteigerte Sorge für die Einzelheiten, fährt nachher aber fort: „und doch fühlen wir aus der Mehrzahl seiner Werke die innere Rastlosigkeit des Dichters heraus — seinen Drang, des Stoffes ledig zu werden."

während alle Unternehmungen scheiterten: das Verhältnis mit der Adoptivtochter Körners hatte sich gelöst[1]), die Spekulation auf eine Verlagsmitarbeiterschaft hatte ihn enttäuscht, die Zeitschrift „Phöbus“ war eingegangen, und der Schein von Ruhm, der Windstoß von Ruf, der ihn bei seiner Ankunft in Dresden emporgehoben hatte, hatte sich gewendet, den jungen Dichter seinem Kummer, der Vergessenheit überlassend.

[1]) Zwar weiß ich wohl, daß die meisten Kritiker (z. B. Wilbrandt, S. 310, und Zolling, S. 3) die Konzeption des Stückes, dessen Fabel nur die auf Legenden und Volkslieder ähnlichen Genres, besonders aber auf die Ballade von Bürger „Graf Walther“ (vergl. Zolling, S. 4 u. f., und Brahm, S. 256) gestützte Erfindung des Dichters ist, der Verstimmung zuschreiben, die Kleist über die Lösung dieses Verhältnisses empfand. Sie nehmen an, daß er der bedingten Liebe der Kunze eine unbegrenzte Liebe gegenüberstellen wollte. Er verlangte von dem Mädchen, das zwar in einer ästhetisch gebildeten, aber den spießbürgerlichen Sitten huldigenden Umgebung aufgewachsen war, daß sie mit ihm ohne das Wissen Körners korrespondieren sollte, worein sie jedoch nicht willigen konnte. Er wiederholte seine Bitte vergebens nach drei Tagen, nach drei Wochen und dann nach drei Monaten. — Auch fügen die Kritiker hinzu, daß Kleist an der Gestalt der Kunigunde seinen Zorn gegen Körners Schwägerin Dora Stock habe auslassen wollen, welche dies ablehnende Verhalten der Julie genährt hatte. Aber trotz dieser Behauptung der erwähnten Kritiker und der von Treitschke, welcher, wie es scheint, von dem Verhältnis zur Kunze nichts wußte, Seite 614 ausgesprochenen Vermutung: „All die Träume von Liebesglück, die ihm so schmerzlich zerronnen waren, rief er wach, um im Gedichte ein Weib zu schaffen, wie er es ersehnte und nie finden sollte .....“ so glaube ich dennoch, daß — in Anbetracht der chronologischen Ungewißheit, wie sie sich auch aus Wilbrandts Anmerkung (S. 309) ergiebt — wir die Schöpfung Käthchens schon keimen, ja sogar angezeigt finden in der Jugend des seltsamen und despotischen Geistes, und daß wir die erste Idee, ja sogar die erste Fassung des Dramas in die heitere Zeit der Anfänge dieser Liebe versetzen können (vergl. auch Brahm, S. 251: „.. spiegelt das Käthchen von Heilbronn die heitere Stimmung der ersten Dresdener Zeit wieder“) —, jener Liebe, welche auf seiner Seite mit den sozialen Verhältnissen zu streiten hatte. Zwar war Kleist ziemlich rachsüchtig (vergl. sein Verhältnis zu Goethe, S. 44, Anmerkung), aber uns scheint es unmöglich, daß die entzückende Figur des Käthchen nur aus seinem Ärger entstanden sei, vielmehr sind wir geneigt anzunehmen, daß er in dieser Liebe dem schüchternen Mädchen zeigen wollte, wozu eine von wirklicher Neigung beseelte Frau fähig sei. Dagegen ist es wahrscheinlich, daß die Arbeit nach der Lösung des Verhältnisses beendigt worden, und daß Dora Stock zur Schöpfung des Ungeheuers Kunigunde Veranlassung gab, obgleich die Verhältnisse in dem Stück und in dem Leben dieser beiden Gestalten ganz verschiedene sind.

Die Hermannsschlacht.

In Dresden schrieb Kleist nicht nur sein romantisches Stück „Käthchen“, sondern auch sein patriotisches Drama „Die Hermannsschlacht“, welches er 1808 anfing und schon zu Beginn des Jahres 1809 beendete.

Kleists Jugend fällt in die klassische Periode, in welcher ihn eine äußere Ruhe zu theoretischen Idealen und ästhetischer Bildung gelangen ließ, und in welcher man die politischen und sozialen Ereignisse mit einer olympischen Gleichgültigkeit betrachtete. In der Politik waren die Geister zu einem friedlichen Kosmopolitismus geneigt, in der Litteratur galt die Devise: Kunst um der Kunst willen. Und so konnte der alte Körner seinem Sohne Theodor sagen, der ihm mitteilte, daß Kleist an einem „Hermann und Varus“ arbeite: „Ich liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpft. Eben um den drückenden Verhältnissen der Wirklichkeit zu entgehen, flüchtet man sich ja so gerne in das Reich der Phantasie!“ [1])

Auch Kleist, in seine künstlerischen Ideale vertieft und mit dem Gedanken an seinen Ruhm beschäftigt, hatte sich immer vom öffentlichen Leben ferngehalten.

Bald jedoch entriß ihn die Demütigung Deutschlands durch Napoleon seinem politischen Quietismus und seinem Kosmopolitismus. Die Ereignisse von 1805, die Katastrophe bei Jena 1806, erschütterten heftig sein patriotisches Gefühl und seinen Stolz. [2])

[1]) Der Romantiker Adam Müller, Kleists Freund, dagegen sagt: „Die Poesie ist eine kriegführende Macht, bei allen großen Welthändeln zugegen!“

[2]) Als im Jahre 1805 die Neutralität Preußens verletzt wurde, schrieb er in einem Briefe, wie verzweifelt die Lage Deutschlands sei, und daß er nur

Der Schmerz und die Demütigung des Vaterlandes bewegte alle großmütigen Herzen und äußerte sich in einem fanatischen Haß gegen Napoleon, den Scharfrichter des zertretenen Vaterlandes. Er wurde allen Raubtieren verglichen, vom Tiger bis zur wilden Katze — einem Banditen, und in einem Manifest des Generals Wittgenstein wird von Napoleons Soldaten sogar als von einer Bande Räuber und schreckenhafter Schurken gesprochen. Arndt, der Verfasser des berühmten Liedes: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte . . . .“ rät, jede Art von Waffen, jede List, jeden Betrug gegen sie anzuwenden. Um einen Begriff zu haben von dem Racheburst gegen die Eindringlinge, muß man Kleists „Katechismus der Deutschen“ lesen. Auf die Frage eines Vaters an den Sohn, wofür man Napoleon den Korsen halten müsse, antwortet der Sohn: „Für einen verabscheuungswürdigen Menschen, für den Anfang alles Bösen und das Ende alles Guten; für einen Sünder, den anzuklagen die Sprache der Menschen nicht hinreicht und den Engeln am jüngsten Tage der Odem vergehen wird.“ Und auf die Frage: „Wie sollst du dir ihn vorstellen?“ antwortete er: „Als einen der Hölle entstiegenen Vatermörder, der herumschleicht in dem Tempel der Natur und an allen Säulen rüttelt, auf welchen er gebaut ist.“ Und in dem Liede „Germania an ihre Kinder“ singt derselbe Kleist:

> „Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
> Auf der Spur dem Wolfe sitzen!
> Schlagt ihn tot! das Weltgericht
> Fragt euch nach den Gründen nicht!“[1])

Aus diesen wilden Gefühlen der Rache, der Befreiung und des Kampfes bis aufs Messer entstand die Hermannsschlacht.

---

noch auf „einen schönen Untergang“ hoffe. Schon damals sah er ein, daß es sich nicht nur um einen gewöhnlichen Krieg, sondern um einen Entscheidungskampf ums Dasein handle. Er sah es mit Schmerzen, wie sein König von dem vermessenen Bonaparte behandelt wurde, und verlangte schon damals die großen Opfer, welche allerdings erst 1813 gebracht wurden. Er verlangte: „daß der König alle seine goldenen und silbernen Geschirre prägen lasse, seine Kammerherren und seine Pferde abschaffe“, und fragte, weshalb sich kein Mann fände, der diesem bösen Geist der Welt eine Kugel in den Kopf jage, und fügte hinzu: „Ich möchte wissen, was so ein Emigrant zu thun hat!“

[1]) Das Weltgericht ist nach den Schillerschen Versen die Weltgeschichte („Resignation“). Vergl. die oben citierte Stelle des Katechismus.

Viele vor und nach Kleist bemächtigten sich dieses Stoffes, aber weder Lohenstein, noch Klopstock, noch Grabbe gelang es, den deutschen Hermann so zu beleben, wie es unser Dichter that, einen so charakteristischen, idealisierten und doch lebenswahren Typus des deutschen Nationalhelden zu schaffen; denn keinem von allen war diese Gestalt in einer von der Sehnsucht nach einem Befreier des Vaterlandes so erfüllten Phantasie erschienen wie ihm. Auch die Darstellung des Milieu konnte bei keinem so lebendig und wahr wie bei Kleist werden. Dieser brauchte nur das ihm vor Augen stehende Elend zu betrachten, um die Bedrückung jener alten Zeit, nicht etwa in ihrer historischen, archäologischen Wahrheit darzustellen, die ja nur die Gelehrten hätten schätzen können, sondern in der Echtheit der Ereignisse, die uns lebendig vor Augen treten und alle unsere Interessen, alle unsere Gefühle bewegen. Die Anspielungen auf die Geschehnisse seiner eigenen Zeit waren so deutlich, daß das Drama nicht aufgeführt, ja nicht einmal veröffentlicht werden konnte, und der Dichter mußte sich damit begnügen, das Manuskript mit der traurigen Aufschrift: „Weh mein Vaterland dir, die Leier zum Ruhm dir zu schlagen, ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!“ unter seinen Dresdener Freunden herumgehen zu lassen. Der arme Kleist starb, ohne einer jener Aufführungen beiwohnen zu können, die später bei der Gelegenheit patriotischer Feste so enthusiastisch aufgenommen wurden, als die große Vaterlandsliebe, die das Drama durchweht, einen Widerklang in den Herzen der Zuschauer fand, als dieselbe Begeisterung, die den Fürsten der Cherusker beseelt, auch das Publikum erfüllte. Dies ist nach Bulthaupts treffender Bemerkung der Fehler und zugleich die große Kraft des Dramas, da die dramatische Handlung uns nicht genügte, wenn das Interesse nicht durch jenes patriotische Gefühl wach erhalten würde.

In der That ist Hermann eher ein epischer als ein dramatischer Held, denn weder in seinem Charakter noch in dem der anderen ist ein Konflikt. Der große Konflikt ist der, welcher sich seinem edlen Vorhaben in äußeren Hindernissen entgegenstellt — es ist der Krieg gegen die eindringende Macht Roms, die sein Vaterland bedroht. Zwar ist ein Zwiespalt vorhanden, nämlich die Zwietracht mit dem Suevenfürsten Marbod, die von den Römern künstlich hervorgerufen wurde, und die Hermann zu beseitigen sucht, um sein Ziel zu erreichen. Aber die Gewißheit in dem Helden über die Versöhnung mit Marbod, die auch wirklich eintritt, entzieht auch dieser Äußerlichkeit ihre dramatische Bedeutung. Die Galanterie des römischen

Legaten Ventidius gegen Thusnelda, und die barbarische Rache, welche die Fürstin zuletzt an dem Römer nimmt, bilden eine bedeutende, interessante Episode. Aber es ist nur eine Episode, die auf die Handlung keinen Einfluß hat. Da der Kriegsplan Hermanns auf die Heuchelei und auf die List gegründet ist, so fehlt die Gelegenheit zu Charakterkonflikten, denn Varus vertraut den Cheruskern völlig und geht verdachtlos in die ihm gestellte Falle. Bis zu der verhängnisvollen Alraunennacht, bis zum folgenden Nornentage der Germanen, an welchem die Vernichtung der Legionen im Teutoburger Walde geschieht, hat Varus nicht die geringste Ahnung von dem Verrate Herrmanns.[1]) Trotzdem bleibt sogar bei der Lektüre das Interesse rege, und dies dank dem Charakter des Helden. Dieser ist nicht im modernen Sinne idealisiert, denn sein Benehmen ist nicht besonders moralisch, auch nicht edel, aber er ist eine starke Persönlichkeit, eine kraftvoll aufgefaßte Gestalt, die man tadeln kann, aber bei der man fühlt, daß sie so handeln mußte. Es ist seltsam, wie der Dichter es vermochte, diesen starken barbarischen Heiden uns vorzustellen mit all der Grausamkeit, zu der ihn sein Streben zwingt, und zugleich mit all der Rechtschaffenheit und den ursprünglichen Tugenden seiner elementaren Natur, zumal Kleist seinem Drama sonst so wenig historische und lokale Färbung zu geben wußte, trotz des Anrufens einiger Götter des germanischen Olymps. Hermann ist kein spekulativer Geist — er ist kein Philosoph, im Gegenteil verachtet er die konventionellen Theorien und erwidert spöttisch dem römischen Anführer Septimius, der ihm von dem Recht der Menschlichkeit spricht: „Er hat das Buch vom Cicero gelesen.“ Aber er hat das, was die praktischen Menschen besitzen, die große Thaten vollbringen: das Selbstbewußtsein, das ihn leitet und dem er in dem sicheren Gefühle des Fatalismus folgt. Dieser Glaube äußert sich in dem Vertrauen zu den Göttern, das seiner männlichen Gestalt jenen Zug naiver Pietät giebt, den alle großen volkstümlichen Helden besitzen. Als er, um den Vertrag mit dem König Marbod zu schließen, feierlich einen Boten schickt mit seinen beiden blonden Knaben und mit einem Dolche, damit Marbod die Kinder töte, wenn in Hermanns Vorschlag etwas Falsches sei, und der

[1]) Als der römische Feldherr an dem Verrate nicht mehr zweifeln kann, ruft er aus:

„O Hermann, Hermann,
So kann man blondes Haar und blaue Augen haben,
Und doch so falsch sein wie ein Punier!“ (V, 9.)

Bote von ihm noch zwei Gefährten verlangt, um sicherer zu sein, daß die wichtige Botschaft an das Ziel gelange, antwortet Hermann in dem erwähnten Fatalismus:

„Nichts, nichts, Luitgar! Welch ein Wort entfiel dir!
Wer wollte die gewaltigen Götter
Also versuchen! Meinst du, es ließe
Das große Werk sich ohne sie vollziehn?
Als ob ein Blitz drei Boten minder
Als einen einzelnen zerschmettern könnte!" (II, 10.)

Außerdem giebt die Selbstlosigkeit schon von Anfang an seiner Gestalt ein Gepräge der Vornehmheit, etwas Ideales, das uns erlaubt, die Barbarei seines Verhaltens den Römern gegenüber zu übersehen und manches andere was unsere moderne Empfindlichkeit verletzen könnte. So bietet er Marbod an, daß er ihn als König anerkennen und ihm den schuldigen Tribut zahlen wolle. Ihn kümmert es nicht, daß man seine Dörfer und Güter niederbrennt, ja er schickt sogar eine Truppe kühner Männer aus, die als Römer verkleidet sengen und brennen, daß die Römer noch schuldiger erschienen und dadurch die Empörung gegen das Römerjoch um so gewaltiger, um so schrecklicher losbräche.

Kleist gab seinem Helden nicht die moralische Idealität, die uns Schillers Tell so sympathisch macht, denn unser Dichter konzipierte seinen Helden in einer Zeit der Unterdrückung und der Gärung, in einer Zeit, in welcher das Vaterland unter dem Drucke einer eisernen Macht stöhnte, deren Joch abzuschütteln unmöglich schien, daher hielt man keinen Weg, kein Mittel zu schlecht, sich zu befreien. Hermann kann unser verfeinertes ethisches Gefühl verletzen, aber wir begreifen, daß nur ein Mann wie er, nur ein Geist und ein Wille wie der seine, im stande war, alle Hindernisse siegreich in den Staub zu treten. In der That achteten die entmutigten und uneinigen Fürsten sowohl zu Hermanns als auch zu Napoleons Zeiten nur auf ihre Privatinteressen und stritten miteinander um einen Streifen Landes oder um einen Rechtstitel. Andere waren zum Lager des Eindringlings übergelaufen, wie die Fürsten des Rheinbundes zu Kleists Zeiten, wieder andere wollten durch Geheimbünde und Geheimschriften das Vaterland befreien. Diese konnten also nicht die Stützen sein für die Durchführung eines so großen Gedankens, wie Hermann ihn aufgefaßt hatte, und darum stand er allein. Aber beim ersten Erfolge, sagte er sich, würden

alle zu ihm stehen.[1]) Bis dahin spricht er nur von dem Untergang. Er verhehlt den Fürsten nicht, daß sie erliegen müßten, jedoch will er im Verzweiflungskampf mit allen Mitteln die Freiheit verteidigen. Und dann würden sie vielleicht doch noch bis Rom kommen, oder wenn nicht sie selbst, so doch ihre Enkel. Aber er verlangt, daß sie ihr Gold und Silber zu Waffen umschmieden, daß sie ihre Felder verwüsten, ihre Herden schlachten und ihre Dörfer verbrennen.[2]) Bestürzt antwortet ihm Thuiskomar:

„Das eben, Rasender, das ist es ja,
Was wir in diesem Krieg verteid'gen wollen.“ —

„Nun denn, ich glaubte, eure Freiheit wär's!“

erwidert lakonisch Hermann.[3]) In diesem Zuge unterscheidet er sich scharf von der Schar der Gelegenheitspatrioten, indem er vor uns emporsteigt in seiner starken Idealität, in dem ganzen Adel, der ihm durch seine große Idee wird. Und um sein Ideal verabscheut er nichts, weder Betrug noch List, Heuchelei, Verrat, Unmenschlichkeit. Er tritt das Menschenrecht mit Füßen. Als er im Teutoburger Wald angelangt ist, fordert er von Septimius, den ihm Varus als Adjutanten, in Wirklichkeit aber als Aufpasser gegeben hat, das Schwert und sagt ihm kalt, daß er sterben müsse. Mit Würde entgegnet der Römer: „Mein Blut? — das wirst du nicht — weil ich dein Gefangener bin! — An deine Siegerpflicht erinnere ich dich!“ Hermann ruft ihm, auf das Schwert gestützt, zu:

„An Recht und Pflicht! — Sieh da — so wahr ich lebe,
Er hat das Buch von Cicero gelesen.
Was müßt' ich thun, sag' an, nach diesem Werk?“

---

[1]) „Es braucht der That, nicht der Verschwörungen,
Den Widder laß sich zeigen mit der Glocke,
So folgen, glaub mir, alle anderen.“ (IV, 3.)

[2]) Vergl. S. 48, Anm. 2.

[3]) Wir haben schon erwähnt, daß Kleist auf nichts hoffte, als auf einen „schönen Untergang“. Im Katechismus antwortet der deutsche Knabe bejahend auf des Vaters Frage, ob er den Krieg billigen würde: „Auch, wenn alles unterginge, und kein Mensch, Weiber und Kinder mit eingerechnet, am Leben bliebe, weil es Gott lieb ist, wenn Menschen ihrer Freiheit wegen sterben!“ Und auf die Frage: „Warum mögen wohl ihre Hütten zerstört und ihre Felder verheeret worden sein?“ antwortet er: „Um ihnen diese Güter völlig verächtlich zu machen und sie anzuregen, nach den höheren und höchsten, die Gott den Menschen beschert hat, hinzustreben.“

Septimius beruft sich auf das Rechtsgefühl, das auch in dem Herzen Hermanns leben müsse, und dieser antwortet:

> „Du weißt, was Recht ist, du verfluchter Bube,
> Und kamst nach Deutschland, unbeleidigt,
> Um uns zu unterdrücken? —
> Nehmt eine Keule doppelten Gewichts
> Und schlagt ihn tot!" (V, 13.)

Diese Worte bedeuten die Rechtfertigung der Handlungsweise Hermanns; es ist das ewige Recht der geknechteten Völker, sich jeder Art der Befreiung gegen die Unterdrücker zu bedienen, die zuerst das Menschenrecht verletzt haben. Obwohl die That, einen Gefangenen zu töten, der seine Waffen ausgeliefert, uns abstößt, so begreifen wir sie doch in der barbarischen, natürlichen Gerechtigkeit Hermanns. Von diesem Gefühl geleitet, schont er das Leben der Fürsten, die zu den Römern übergelaufen waren, und erlaubt nicht, daß am Tage des Sieges durch Deutsche deutsches Blut vergossen werde.[1]) Wir empfinden, daß diese Rechtspflege aus seiner Natur hervorgeht, welche von dem ausgleichenden Einfluß der Kultur noch unberührt ist.

Eine Scene jedoch, in welcher die triumphierende Roheit zum Durchbruch kommt und in welcher die wilde Siegesfreude überschäumt, ist die, welche den Tod des Varus bringt. Der verwundete Varus ist allein auf dem Schlachtfelde zurückgeblieben und Hermann will ihn erschlagen. Aber Fust, ein besiegter und dann den Römern verbündeter Fürst, will in Varus' Blute seinen Makel des Vaterlandsverrates reinwaschen und kämpft gegen Hermann, um durch das Glück der Waffen die Entscheidung zu haben, wem es vergönnt sein solle, den Feldherrn der Römer zu töten. Dieser Kampf ist beschämend und abstoßend,[2]) denn man erkennt darin die

[1]) „Vergebt! Vergeßt! Versöhnt, umarmt und liebt euch! —
Hinweg, verwirre das Gefühl mir nicht!" (V, 14.)

So sagt Hermann zu Egbert, der ihn dazu bewegen will, die abgefallenen deutschen Fürsten zu bestrafen —, so wird im Katechismus der deutsche Knabe gelehrt, dem Bruder zu vergeben, und so schreibt Kleist nach der Niederlage bei Jena 1806 an seine Schwester Ulrike, der gegenüber er sich im Unrecht fühlte, daß nun der richtige Augenblick gekommen sei, sich wieder zu sehen: „Wir sänken uns im Gefühl des allgemeinen Elends an die Brust, vergäßen und verziehen einander und liebten uns!"

[2]) Mit Recht sagt sich Varus (V, 22):

> „Ward solche Schmach im Weltkreis schon erlebt?
> Als wär' ich ein gefleckter Hirsch,
> Der mit zwölf Enden durch die Forsten bricht!"

Grausamkeit, die sogar durch die großzugige Sehnsucht, das fremde Joch abzuschütteln, nicht gerechtfertigt werden kann, und die nur dazu dient, dem besiegten Römer ein Gepräge würdevollen Heldentums zu geben, das seinen ernsten, pflichtgetreuen Charakter vervollkommt.[1])

Es ist seltsam, daß Kleist es nicht verstanden oder nicht gewollt hat, den Römern die politische Größe zu nehmen, die sie in der Geschichte besitzen, wie wir es von einem Werke erwarten müssen, dessen Zweck es ist, den Haß und die Rachsucht gegen die Tyrannen zu schüren. Seine Römer sind allerdings schlau, aber sie stellen in der That die

---

[1]) Der Dichter zeigt auch, wohl unwillkürlich, wie die Bedrängung das Gemüt der Unterdrückten ungünstig beeinflußt, indem sie sogar den von Natur aus Guten und Milden zum Grausamen und Wilden macht. Denn, obgleich Hermann bloß aus Verstellung — denn der Vernichtungskampf gegen die Römer ist eine beschlossene Sache — zu Ventidius sagt, im Gegensatze zum Suevenfürsten Marbod, den „das Schicksal zu einem Helden rüstig groß gezogen", habe sich ihm „das sanftere Ziel gesteckt":

„Dem Weib, das mir vermählt, der Gatte,
Ein Vater meinen süßen Kindern
Und meinem Volk ein guter Fürst zu sein!" (II, 1.)

so drückt er damit doch die Wahrheit aus (ungefähr wie es mit der königlichen Familie zu Kleists Zeit in Preußen stand). Aber wie gutmütig, wie kindlich ist der Besieger des Varus seinem „Thuschen" gegenüber! Wie reden sie miteinander als gute deutsche Eheleute! (III, 3.) Und wohl mit Recht wird er der Milde genannt in dem herrlichen Bardenlied (V, 14):

„Wir litten menschlich seit dem Tage,
Da jener Fremdling eingerückt,
Wir rächten nicht die erste Plage,
Mit Hohn auf uns herabgeschickt.
Wir übten nach der Götter Lehre
Uns durch viel Jahre im Verzeihn,
Doch endlich drückt des Joches Schwere,
Und abgeschüttelt will es sein.

Du wirst nicht wanken und nicht weichen
Vom Amt, das du dir kühn erhöht,
Die Regung wird dich nicht beschleichen,
Die dein getreues Volk verrät:
Du bist so mild, o Sohn der Götter,
Der Frühling kann nicht milder sein,
Sei schrecklich heut — ein Schloßenwetter
Und Blitze laß dein Antlitz spein!"

Sehr gut bemerkt Brahm hiezu: „Kleist mit seinem einzigen Bardenchore läßt die Erinnerung an Klopstock und seine Nachahmer, an die er doch anknüpft, weit zurück."

Kultur dar im Gegensatz zu dem germanischen Barbarentum.[1]) Sie sind diszipliniert und darum voller Scheu vor den Gütern, Gesetzen und der Religion der Germanen.

Varus besitzt die gemäßigte Würde des großen Mannes. Kleist wollte nicht die Figur eines Tyrannen schaffen und stellte darum den römischen Oberfeldherrn dar als den treuen Diener seines Kaisers, dessen Befehle er aufs genaueste ausführte, obgleich er erkannte, daß Augustus sich auf einem falschen Wege befinde.

„Rom, wenn gebläht vom Glück, du mit drei Würfeln doch,
Nicht neunzehn Augen werfen wolltest.“ (V, 21.)[2])

Jedenfalls ist diese Gerechtigkeit, die der Dichter den römischen Eindringlingen widerfahren läßt, ein Verdienst seines Werkes, und trägt dazu bei, ihm den Charakter der künstlerischen Ruhe zu geben, den wir an dem Drama bewundern. Man kann behaupten, daß die historische Färbung, sofern sie die Römer betrifft, besser gelungen ist als die seiner Landsleute, was uns nicht wundert. Denn seine, wie die ganze moderne Bildung, wurzelte in dem klassischen Altertum. Hermann selbst spricht in einem Tone, der dem Cherusker-

---

[1]) So antwortet Hermann, als er von einem Fürsten gefragt wird, ob er die Römer für ein höher stehendes Volk halte:

„Hm! — im gewissen Sinne sag' ich: Ja!
Ich glaub' der Deutsch' erfreut sich einer größern
Anlage, der Italier doch hat seine mindre
In diesem Augenblicke mehr entwickelt!“ (I, 3.)

Hermann verachtet die Römer nicht — er haßt sie —, die Guten sowohl als die Schlechten:

„Was brauch ich Väter, die mir Gutes thun!“

Auf Thusneldens Frage, ob er beabsichtige, alle Römer, die Guten mit den Schlechten, zu vernichten, entgegnet er: „Die Guten mit den Schlechten! Was! — Die Guten — das sind die Schlechtesten! Der Rache Keil soll sie zuerst vor allen andern treffen!“ Und als sie ihn fragt, ob der Centurio, der mit Lebensgefahr ein Kind aus den Flammen gerettet hatte, in seinem Herzen kein Gefühl der Neigung erregt hat, erwidert er mit flammendem Gesicht:

„Er sei verflucht, wenn er mir das gethan!
Er hat auf einen Augenblick
Mein Herz veruntreut, zum Verräter
An Deutschlands großer Sache mich gemacht!“
— — — — — — — — — — — —
Ich will die höhnische Dämonenbrut nicht lieben!
Solang sie in Germanien trotzt,
Ist Haß mein Amt, und meine Tugend Rache!“ (IV, 9.)

[2]) Und vorher hat er gesagt:

. . . „Es ist nicht meines Amtes,
Den Willen meines Kaisers zu erspähen!“ (III, 6.)

fürsten nicht eigen sein konnte, und sogar die Anrufung des ganzen germanischen Götterhimmels genügt nicht, uns von der historischen Echtheit dieser Germanen der Augusteischen Zeit zu überzeugen. Dieser Fehler liegt jedoch mehr in der Form als im Stoff, denn der Charakter des Helden ist, wie schon gesagt, echt, stark und idealdeutsch, weit mehr als irgend ein anderer Hermann, der mit der genauesten archäologischen Ähnlichkeit gezeichnet wäre.

Trotzdem versetzt uns eine meisterhafte Scene (V, 4) in die wahre, alte, germanische Welt. Varus geht des Nachts durch den Teutoburger Wald und entdeckt, daß die Führer, die ihm Hermann gab, ihn einen falschen Weg geführt haben, wie sie — die Führer — meinen, aus einem Mißverständnis. Sie können nicht weiter. Ratlos weiß Varus nicht, was er beginnen soll, da bemerkt er ein Licht im Walde — es ist eine Alraune mit einer Laterne. Varus fragt sie nach dem Weg, woher er komme, wohin er gehe.

Alraune. „Varus, o Feldherr Roms, das sind drei Fragen!
Auf mehr nicht kann mein Mund dir Rede stehen!
Varus. Wohlan es sei — ich bin damit zufrieden! —
Wo komm ich her?
Alraune. Aus nichts, Quintilius Varus!
Varus. Aus nichts? — Ich komm' aus Arkon heut!
Die römische Sibylle, seh ich wohl,
Und jene Wunderfrau von Endor bist du nicht.
Laß sehn, wie du die andern Punkt' erledigst!
Wenn du nicht weißt, woher des Wegs ich wandere:
Wenn ich südwestwärts, sprich, stets ihn verfolge,
Wo komm' ich hin?
Alraune. Ins Nichts, Quintilius Varus!
Varus. Ins Nichts? — Du singst ja wie ein Rabe!“

Die grauenerregenden Worte der Alten fangen an, ihn unsicher zu machen. Doch er stellt die dritte Frage:

Varus. „Wo bin ich?
Alraune. Zwei Schritt vom Grab, Quintilius Varus!
Hart zwischen nichts und nichts! — Gehab dich wohl!
Das sind genau der Fragen drei;
Der Fragen mehr auf dieser Heide
Giebt die cheruskische Alraune nicht!“

Die Alte verschwindet, und kurz darauf sieht man in der Ferne ihr kleines Licht wie ein Glühwürmchen in dem dunklen Walde auftauchen und verschwinden.

Diese Scene, die mit der stürmischen Nacht und mit den traurigen Ahnungen des römischen Feldherrn trefflich in Einklang gebracht ist, übt eine große dichterische Wirkung aus. Die kraftvollen und an-

mutenden Scenen sind in der Hermannsschlacht zahlreich. So ist sowohl die Scene Shakespearisch, in welcher ein Vater seine einzige Tochter tötet, die von einem Trupp römischer Soldaten entehrt wurde, als auch diejenige, in der die Entrüstung des Volkes, das zuerst nur murrte, in offenen Aufruhr ausbricht. Diese Empörung benutzt Hermann, um ganz Germanien aufzuwiegeln.[1])

Die Scene (IV, 1), in welcher der Bote bei Marbod mit den beiden Söhnen Hermanns ankommt, und in der ein Ratgeber den Marbod zu bewegen sucht, die Kinder zu töten, da er eine Hinterlist vermutet, diese Scene mit den naiven Antworten der Kinder an den König, in dem Augenblicke, in welchem das Schicksal des Vaterlandes entschieden wird, ist in ihrer Natürlichkeit voll rührender, hinreißender Schönheit und lebhafter dramatischer Wirkung.

Höchst spannend und bedeutend wegen des Konfliktes der Charaktere ist die Episode Thusnelda-Ventidius. Der römische Legat erlaubt sich, wie die französischen Offiziere zu Kleists Zeit gegen die „Weiberchen, die sich von französischen Manieren fangen lassen", eine ritterliche Anbetung der schönen Gattin Hermanns. Letzterer, überzeugt von der Treue seines Weibes, regt sie sogar dazu an, die erotischen Hoffnungen des römischen Legaten zu nähren, um dessen Überwachung der politischen Dinge einzuschläfern. Das Verfahren Hermanns gegen Thusnelda ist charakteristisch. Sie, welche sehr lebenswahr als eine gute und schöne Hausfrau, aber auch nicht ganz ohne weibliche Fehler und Schwächen dargestellt ist, Eigenschaften, welche das vertrauliche Kosewort „Thuschen" rechtfertigen[2]), ist das

[1]) Er sagt dem Vater:

„Brich, Rabenvater, auf, und trage mit den Vettern
Die Jungfrau, die geschändete,
In einen Winkel deines Hauses hin!
Wir zählen fünfzehn Stämme der Germanen,
In fünfzehn Stücke mit des Schwertes Schärfe
Teil ihren Leib und schick mit fünfzehn Boten —
Ich will dir fünfzehn Pferde dazu geben —
Den fünfzehn Stämmen ihn Germaniens zu.
Der wird in Deutschland dir zur Rache
Bis auf die toten Elemente werben:
Der Sturmwind wird, die Waldungen durchsausend,
Empörung! rufen, und die See,
Des Landes Rippen schlagend, Freiheit! brüllen."

Und das gesamte Volk fällt ein:

„Empörung! — Rache! — Freiheit!" (IV, 6.)

[2]) Mit einer unserem Dichter eigenen Kühnheit hat er es gewagt, die Gattin Hermanns von dem Postament herabzunehmen, auf dem sie seit Tacitus in der Litteratur stand. (Kleist selbst hatte eine Nichte dieses Namens, welcher in „Thuschen" gekürzt wurde.)

Licht, die Zierde von Hermanns Leben. Er behandelt sie mit jener etwas väterlichen Güte, mit jener Herablassung, mit welcher der starke, seiner Kraft sich bewußte Mann dem schwachen Geschöpfe entgegentritt, das seine Gefährtin und zugleich die Erholung seines Lebens ist. Er kommt immer heiter zu ihr, er liebt es, ihre Eitelkeit zu necken und betrachtet ihre kleinen Fehler als ein liebender Schützer. Er teilt ihr nicht seine ernsten Gedanken und Pläne mit, aber er hat zu ihr ein unbeschränktes Vertrauen, das auf der Überzeugung ihrer unwandelbaren Treue und auf dem Bewußtsein seines eigenen Wertes beruht. Durch diese Seite seines Charakters, durch seine häuslichen Tugenden, durch seine Liebe zu Thusnelda, die er:

> „So was ein Deutscher lieben nennt,
> Mit Ehrfurcht und mit Sehnsucht“

liebt, wird seine vielleicht anfechtbare, aber doch so lebendige Gestalt vervollkommnet, und es bleibt eine leuchtende Erinnerung an ihn bei uns zurück.

Die Galanterie des Ventidius, der seine in den römischen Schulen und am Hofe der Livia erlernte Rhetorik sprudeln läßt, und die ihm der in den deutschen Wäldern aufgewachsenen Frau gegenüber die Überlegenheit des Kulturmenschen giebt, stößt bei Thusnelda auf einen derben und entschiedenen Widerstand. Er aber läßt sich nicht entmutigen und bittet sie sogar um eine Locke ihres schönen goldblonden Haares. Sie schlägt ihm diese Bitte ab, doch Ventidius raubt ihr die Locke mit List. Thusnelda ist darüber empört und bittet ernstlich ihren Gemahl, daß er sie ferner aus dem Spiele mit diesem Römer lassen solle. Aber ohne daß sie es merkte, hat sich das Bild des galanten fremden Legaten ihrem Herzen eingeprägt. Als sie hört, daß die römische Oberbefehlshaberschaft zum Tode verurteilt sei, wird sie betrübt und fragt Hermann nach verschiedenen, bevor sie den Namen dessen nennt, der ihrem Herzen nahe steht. Dieses ihr Zögern ist ein Bekenntnis. Hermann verspricht ihr, nachsichtig lächelnd, das Leben des Ventidius zu schonen. Dies Zugeständnis wird ihm nicht schwer, er giebt es ihr sogar gern, da er weiß, daß den Römer die Rache treffen werde, denn er giebt seiner Thusnelda einen Brief, in welcher Ventidius der Kaiserin Livia die erwähnte Locke sendet als Muster des Haares, das er ihr schicken würde, sobald Hermann gefallen wäre. Die Entrüstung der Frau bricht aus, und zwar nicht aus verletzter Eitelkeit, wie einige Kritiker behauptet haben, sondern über ein unbewußtes Gefühl, das Ventidius zertreten hat. Ihre wilde

Unschuld, ihr ursprünglicher Glaube an die Menschheit ist verhöhnt, zerstört.[1]) Als sie das Gefühl der Schwäche entdeckt, das sich in ihr Herz eingeschlichen hatte, taucht auch gleich das Bewußtsein in ihr empor, daß sie dadurch die Persönlichkeit ihres edlen Gatten verletzt habe, und der Wunsch, seiner wieder würdig zu werden.

„Arminius' will ich wieder würdig werden" (V, 15). Der Groll mußte schrecklich sein in dieser ursprünglichen Natur, daher erscheint uns die Rache, die sie wählt, nicht übertrieben, obgleich sie grausam ist und von vielen getadelt wird. Von Ventidius gebeten, gesteht sie ihm ein nächtliches Stelldichein im Parke zu und läßt eine hungrige Bärin hinein. Diese zerfleischt den Jüngling, der mit rosigen Hoffnungen in den Garten tritt, um in dem Schatten der Nacht das Weib seiner Sehnsucht zu erwarten.[2]) Die Hilferufe des Ventidius wechseln mit den furchtbar ironischen Worten der Thusnelda ab[3]), die ihre Rache bis zur Neige auskosten will. Dann, von einer begreiflichen Schwäche überwältigt, fällt sie ohnmächtig nieder. Auch als Hermann, der vom Siege über Varus heimkehrt, sich über ihre Rache freut, scheint sie betrübt und ist wortkarg: „Das ist geschehen — laß sein!" (V, 23). Im richtigen psychologischen Gefühle wollte der Dichter die Reaktion zeigen, die jene unmenschliche That notwendiger

---

[1]) Sie ruft aus: „Nun mag ich diese Sonne nicht mehr sehen!" Und dem Gatten, der ihr die Aussicht auf die süße Stunde der Rache eröffnet, sagt sie:

> „Geh, geh, ich bitte dich, verhaßt ist alles
> Die Welt mir — du mir — ich: Laß mich allein!" (IV, 9.)

[2]) Ich begreife nicht, warum Bulthaupt (I, 450) so viel Teilnahme für den galanten Römer hat, der „nicht frech und kaltgesinnt zu der erwarteten Liebesgunst" komme. Das begreife ich zwar und gebe gern mit Bulthaupt zu: „alle Sinne glühen ihm," gern gestehe ich auch, daß sein Erguß poetisch ist:

> „Wie mild der Mondschein durch die Stämme fällt!
> Und wie der Waldbach fern mit üppigem Geplätscher
> Vom Rand des hohen Felsens niederrinnt!" (V, 17.)

Aber das sind doch nur schöne Worte und sinnlicher Reiz — weiter nichts, und wir müssen wohl Hermann recht geben, der Thusnelda versichert hat:

> „Ich liebe meinen Hund mehr, als er dich!" (II, 8.)

[3]) „Laß den Moment, dir günstig, nicht entschlüpfen,
> Und ganz die Stirn jetzt, schmeichelnd, scher ihr ab!
> — — — — — — — — — — — — —
> Ach, wie die Borsten, Liebster, schwarz und starr,
> Der Livia, deiner Kaiserin, werden stehn,
> Wenn sie um ihren Nacken niederfallen!
> — — — — — — — — — — — —
> Sag ihr, daß du sie liebst, Ventidius,
> So hält sie still und schenkt die Locken dir!" (V, 18.)

weise in der Seele der Frau hervorrufen mußte.[1]) Bulthaupt hat Thusnelda treffend als eine „plumpe Grazie“ charakterisiert. Sie hat thatsächlich neben dem Zauber einer frischen und naiven Weiblichkeit rohe, leidenschaftliche und barbarische Züge. Und doch muß man mit diesem Kritiker bewundern, wie Kleist „es versteht, seine Gestalten dadurch, daß man über sie lachen muß, nicht zu entadeln“. Dies verdanken wir der tiefen psychologischen Kunst, welche uns die menschliche Seele in ihren Entwickelungen, Widersprüchen und Abnormitäten vor Augen führt.

---

[1]) Und so wird auch hier das moralische Gefühl befriedigt, wie es in der Penthesilea geschehen ist. Kleist verfolgt hier den Grundsatz, den Shakespeare oft vernachlässigt (vergl. Bulthaupt II, S. XXVI u. ff.) und den prinzipiell viele der heutigen Naturalisten außer Acht lassen, nämlich: sein eigenes Urteil durchschimmern zu lassen. Noch bevor Thusnelda ihre grausame Rache vollzieht, fleht ihre Magd sie fußfällig an, es nicht zu thun:

„Die Rache der Barbaren sei dir fern!
Es ist Ventidius nicht, der mich mit Sorg' erfüllt;
Du selbst, wenn nun die That gethan,
Von Reu' und Schmerz wirst du zusammenfallen!“ (V, 15.)

Dann, als Ventidius in den Park eingetreten ist, nennt ihre Magd sie „du Furie, gräßlicher als Worte sagen!“ — Und sogar der Wärter der Bärin versucht, ihr, Thusnelda, den Schlüssel abzuringen, den sie fallen läßt, als sie ohnmächtig wird. Trotzdem hat Rudolf Genée (wie schon Bulthaupt bemerkt) recht, wenn er in seiner Bühnenbearbeitung dieses Dramas an die Stelle dieser schrecklichen That die Erzählung derselben setzt, denn die Reaktion in der Seele der Thusnelda würde auf der Bühne verwischt werden durch den Wehschrei des Unglücklichen und das Gebrüll der Bärin, und die moralische Befriedigung wäre gestört.



Der Prinz von Homburg.

Die „Hermannsschlacht“ ist nicht aus einem demokratischen Gefühl heraus geschrieben. Das Volk wird darin betrachtet als die rohe Masse, die dazu bestimmt ist, einem großen Zwecke zu dienen, und die, selbst unthätig, von dem starken und zielbewußten Willen eines Führers angeregt und gelenkt werden muß. Aber wenn auch nicht von einem demokratischen Standpunkte aus empfunden, so herrscht darin doch der Gedanke an Freiheit und Unabhängigkeit vor. Alles entspringt aus persönlichem Mut und Unternehmungsgeist. Als Kleist die Hermannsschlacht schrieb, wollte er den Kampf bis in den Tod, an dem sich jedermann als Individuum beteiligen müsse, denn schon in seiner Jugend hatte er das Militärwesen gehaßt, das dem Menschen seine Freiheit nähme, und so betrachtete er als unwiederbringlich verloren die sieben Jahre, welche er im Heere verbracht hatte. Nach und nach jedoch, als er jeden Versuch nationaler Befreiung an den Heeren Napoleons scheitern sah, und auch durch traurige persönliche Erfahrungen belehrt[1]), mußte er die Überzeugung gewinnen, daß die Kraft nur in einer organisierten Macht bestehen könne, und in seiner Seele

[1]) In der That war Kleist unter einem unglücklichen Sterne geboren — nichts ging ihm nach Wunsch. Da man nur von Österreich die Befreiung des ganzen deutschen Vaterlandes erwarten konnte, richtete er von Dresden aus im März 1809 begeisterte patriotische Verse an den Kaiser Franz I. und an den Erzherzog Karl. In diesen Versen finden wir dieselbe verzweifelte Stimmung, die aus der Hermannsschlacht spricht: Lieber frei sterben als unfrei leben; und mehr als einen schönen Untergang erhoffte der Dichter auch jetzt nicht (Brahm, 307). Während Kleist sehnsüchtig wünschte, in jenem Österreich sein zu können, von dem aus das Heil nur kommen könnte, schrieb er im April desselben Jahres 1809 — in jenen Tagen, in welchen Napoleon, wie ein Blitz von Spanien zurückgekehrt, die Österreicher bei Regensburg schlug — an den dramatischen Dichter Collin, der großen Einfluß auf das Burgtheater besaß, und bot ihm die Her-

rang sich das Bewußtsein durch, daß die begeisterten patriotischen Ideen nicht genügten, und daß die Unabhängigkeit des Vaterlandes nur durch die Einordnung des Einzelnen in die Gesamtheit erkämpft werden könne. Aus diesen Ideen geht Kleists zweites patriotisches Drama, der Prinz von Homburg hervor, dessen Vollendung er am 19. März 1810 seiner Schwester Ulrike brieflich anzeigte. 1821 erschien auch dieses Drama im Druck.

Als Friedrich der Zweite das Schlachtfeld bei Fehrbellin beschritt, hörte er die Leute des Ortes sagen, daß die berühmte Schlacht, die dort zwischen Preußen und Schweden geschlagen worden war (1675), von dem Prinzen von Homburg gewonnen worden sei, durch gewisse Operationen, die in dem Schlachtplan nicht vorgesehen waren, und daß der Große Kurfürst ihm gesagt habe, er habe nach den

---

mannsschlacht an, für deren Aufführungen er nichts beanspruchte. Und am Ende desselben Monats, da er seine Ungeduld nicht mehr zu zügeln wußte, reiste er nach dem ersehnten Lande ab. Aber er gelangte nicht nach Wien, denn bevor er und sein Gefährte Friedrich Dahlmann, ein junger Mann von vierundzwanzig Jahren aus Wismar, der auch „in dieser Napoleonischen Welt nichts mit sich anzufangen wußte", die österreichische Hauptstadt erreichten, war schon der verhaßte Korse in dieselbe eingezogen (13. Mai). Und — Ironie des Schicksals! Kleist, dem sein Leben nie teuer gewesen, und der, nachdem sein Traum vom Robert Guiskard in nichts zerflossen war (Oktober 1803), sogar mit den verhaßten Franzosen gegen die Engländer kämpfen wollte, um eine Gelegenheit zu finden, die unnötige Last des Lebens von sich abzuschütteln, — Kleist, der wenige Monate nach der Epoche, von der wir jetzt sprechen, sich von einem Dresdener Freunde Arsenik erbat, man weiß nicht genau, ob für sich oder Napoleon, — dieser Dichter, der stets mit einem Fuß im Grabe stand und von dem Wunsche beseelt war, dem deutschen Vaterlande zu dienen, befand sich in einem Wirtshaus bei Aspern und spielte mit Dahlmann das „Kriegsspiel", während in der Nähe die Kanonen donnerten. Und — Triumph der Ironie! als er mit Dahlmann über das Schlachtfeld schritt, wurde er für einen Spion gehalten, und auch nachdem er sich legitimiert und den ihn visitierenden Offizieren seine patriotischen Verse an Franz I. (die auch gedruckt waren) gezeigt hatte, machten diese wackeren Söhne des Mars, die es ungern sahen, wenn Bürger sich in politische Angelegenheiten mischten, dem armen Kleist bittere Vorwürfe darüber, daß ein Verwandter von ihm (der General von Kleist) mit Magdeburg kapituliert hatte. Nach diesem Abenteuer nach Prag zurückgekehrt, bereitete er sich dazu vor, mit Hilfe einiger Mitglieder der Aristokratie eine patriotische Rundschau „Germania" herauszugeben, deren begeisterungsvolle einleitende Worte, die sich zwischen seinen Manuskripten fanden, man nicht ohne tiefe Rührung lesen kann. Aber die Niederlage bei Wagram zerstörte auch diese Hoffnung des Unglücklichen. Entmutigt zog er sich einige Monate zurück — es war die Zeit, in der er sich das Arsenik erbat. Aber dann raffte er sich wieder auf, „Hoffnung muß bei den Lebenden sein", schrieb patriotische Lieder und den „Katechismus der Deutschen" (ebenfalls unter seinen Papieren geblieben) und kam nach einer zweijährigen Abwesenheit in seine preußische Heimat zurück.

Kriegsartikeln den Tod verdient, daß er, der Kurfürst, aber den Glanz eines so glücklichen Tages nicht dadurch verfinstern wolle, daß er das Blut eines Prinzen vergieße, der mehr als alle andern ihm zu dem Siege verholfen habe. Kleist änderte das Hypothetische dieses Berichtes, der sich in den Memoiren Friedrichs II. selbst befindet, indem er annimmt, daß der Große Kurfürst den Prinzen von Homburg wirklich verurteilt hätte, und ihn dann begnadigte, als er sah, wie der Schuldige sein Vergehen bekannt hatte. So beruht Kleists Drama auf dem Konflikte der individuellen Initiative im Gegensatze zu dem Gehorsam und der Subordination.[1] Dieses Konfliktes, den er in anderen Zeiten mit dem Siege des Individuums gelöst hätte, entledigt er sich jetzt mit klarem Verständnis für die Bedürfnisse des Vaterlandes durch den Triumph der Disziplin, des Gehorsams, des Aufgehens des Individuums in der durch ein Haupt vertretenen Gesamtheit.

Aber mit welcher bewunderungswerten Sicherheit führt er die Handlung sowie die Charaktere einheitlich bis zur Lösung durch. Dieses Drama ist ohne Zweifel das beste, das er schrieb, und gehört zu den wenigen ausgezeichneten des deutschen Theaters. Mit aufrichtigem Bedauern vernehmen wir, daß die Zeitgenossen es nicht zu schätzen wußten und dem Dichter den Ruhm nicht spendeten, der seinem Meisterwerke gebührte. Es ist das harmonischste, das strengste und in der Form knappste von allen Dramen Kleists. Es enthält keine Episoden, und die Handlung eilt der Lösung entgegen, die in einer glücklichen poetischen Erfindung die Anfangsscene wiederholt.

Dieses Drama ist beseelt von einem lebhaften kriegerischen Gefühl, von einem reinen, frischen Hauch soldatischen, mutigen Eifers. Es hat den weiten Hintergrund eines Schlachtfeldes während eines glanzvollen Tages, und in dem Herzen seiner Personen liegt der Glaube an einen sicheren Sieg.

„. . . doch dann wird er Fanfare blasen lassen!“ Diese Worte sind die einzigen, welche von dem vor der Schlacht besprochenen Plan im Gedächtnis des in andere Gedanken vertieften Helden sitzen bleiben, und sie tauchen mit einer gewissen Beharrlichkeit in seinen Reden immer wieder auf — sie scheinen das Motto des ganzen Dramas zu sein. Des Dramas, in welchem wir zwar schaudernd dicht

[1] Vielleicht war ihm diese Idee schon früher gekommen durch ein Gemälde des Malers Kretschmar, das auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1800 einen Preis erhalten hatte, und das die Scene zwischen dem Kurfürsten und dem Prinzen von Homburg darstellte (Brahm, S. 334).

an dem Grabe vorbeigehen, aber dessen düsterer Eindruck gleich wieder von dem fröhlichen Galopp der Pferde übertönt und von dem Prunk und der Vornehmheit des kraftvollen, frisch pulsierenden Lebens verwischt wird. Die fröhliche Seite des Soldatentums ist in diesem Drama vertreten wie in keinem anderen. Die Minna von Barnhelm steht auf anderen Absichten des Dichters, und ihre Vollkommenheit trägt das Gepräge eines anderen Charakters, wie es von dem Denker Lessing zu erwarten war. Hier dagegen haben wir es zu thun mit einem Dichter, der die unklaren philosophischen Ideen seiner Jugend über Bord geworfen hat, zu den Traditionen seiner Familie zurückkehrt und wieder ein guter und tapferer, seinem Staate und der regierenden Familie ergebener Preuße wird.[1] Auch allen seinen Personen ist viel daran gelegen, Preußen zu sein, für ihre Brandenburger Mark und für ihren Kurfürsten zu kämpfen, der sich als den ersten Diener seines Staates und des Gesetzes betrachtet, „das dessen Mutter ist". Freilich sind diese Personen alle durch den leichten blauen Schleier der Idealität gesehen, aber welchen individuellen und ausgeprägten Charakter weist jede von ihnen auf! Der Prinz von Homburg, der Kurfürst, der alte Kottwitz, der es wagt, seinem Herrn zu widersprechen, obgleich er hinzufügt:

„Als mich ein Eid an deine Krone band,
Mit Haut und Haar, nahm ich den Kopf nicht aus.
Und nichts dir gäb' ich, was nicht dein gehörte! (V, 5.)

Der Graf von Hohenzollern, Natalie, des Kurfürsten Nichte, alle leben ein eigenes charakteristisches Leben. Homburg ist insbesondere das legitime Kind des Verfassers, und daher allen seinen Helden verwandt: dem Käthchen, mit dem er den Somnambulismus und das innere unbewußte Leben gemein hat, das ihm einen unerschütterlichen Glauben an sein Gefühl giebt Hermann, dem er in dem kriegerischen Eifer gleicht, und auch bis zu einem gewissen Grade der Penthesilea, deren ungestüme und leidenschaftliche Seele er besitzt. Nur, daß mit glücklicher Intuition der Dichter diesem Helden, dem letzten, der aus seiner Phantasie hervorgegangen ist, einen Zug von Besonnenheit gegeben hat, wodurch er über seine leidenschaftlichen Anlagen siegt und zum Schlusse im kraftvollen Adel seiner Natur und seines Standes vor uns dasteht.[2]

[1]) Die Königin Luise war unsrem Dichter wohlgesinnt. Ihr widmete er im März 1810 einige Verse zum Namenstag; später ließ sie ihm eine bescheidene Pension zukommen.

[2]) Der Homburg von Kleist ist von der historischen Person grundverschieden, ähnlich wie Goethes Egmont. In Wirklichkeit war der Landgraf von Hessen-

Die Handlung beginnt in Fehrbellin am Tage vor der Schlacht. Die Kavallerie ist schon unterwegs, aber Homburg, der sie befehligt, ist traumumfangen, schlafend in den Garten des Schlosses getreten, wo er den Lorbeerkranz flicht, von dem er geträumt hat. Der Kurfürst, mit den Seinen herbeigerufen, um den seltsamen Anblick zu sehen, nimmt ihm den Kranz weg und giebt ihn der Natalie. Der Nachtwandler verrät das Geheimnis seines Herzens und will den Kranz von dem Mädchen wieder haben, das sich aber mit den anderen entfernt. Von dem herrlichen Traume bleibt dem Erwachenden nichts als ein Handschuh der Geliebten übrig. Mit Tagesanbruch diktiert der Feldmarschall den versammelten Offizieren den Kriegsplan in Gegenwart der Souveräne und der Natalie. Der zerstreute Homburg versteht nur die auf ihn so tief wirkenden Worte: „doch dann wird er Fanfare blasen lassen!“ die gewissermaßen die Antwort auf seinen Traum, auf seine Begier nach Kampf und Ruhm sind. Nicht ohne Grund ist er noch zerstreuter als gewöhnlich. Er hat in diesem Augenblick entdeckt, daß der Handschuh, der in seinen Händen geblieben ist, der Natalie gehört. Der Kurfürst empfiehlt ihm vergebens Ruhe, indem er ihn daran erinnert, daß er, der Prinz, ihm neulich erst zwei sichere Siege verscherzt habe. Er hört auf nichts und denkt nur daran, durch den Sieg auf dem Schlachtfelde sein Glück zu erhaschen.[1]) Dieser Schlacht hat Kleist ein besonderes Interesse zu geben gewußt. So ist sie nicht etwa der gewöhnliche Stoff für mehr oder weniger beredte Beschreibungen,

Homburg ein Mann in den vierziger Jahren, zum zweitenmal verheiratet und Vater vieler Kinder. Seine Zwietracht mit dem Kurfürsten war entstanden nach dem Siege bei Fehrbellin, um ein Stipendium, das der Kurfürst erhöhen, und um Steuern auf des Landgrafen Güter, die er erniedrigen oder ganz erlassen sollte. Er glaubte überhaupt, daß der Kurfürst seine Verdienste nicht genug schätze und belohne (vergl. Brahm S. 335, wo die historische, lange, dokumentierte und wertvolle Auseinandersetzung kurz dargethan ist, die C. Varrentrapp in den „Preußischen Jahrbüchern“ Bd. 45, S. 335—358, besonders S. 343—345, veröffentlicht hatte.) Der Kurfürst versuchte diesen Streit zu schlichten, wenigstens für die Dauer des Krieges.

[1]) „Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift,
Ein Pfand schon warfst du im Vorüberschweben
Aus deinem Füllhorn lächelnd mir herab.
Heut, Kind der Götter, such ich, Flüchtiges,
Ich hasche dich im Feld der Schlacht und stürze
Ganz deinen Segen mir zu Füßen um,
Wärst du auch siebenfach mit Eisenketten
Am schwed'schen Siegeswagen festgebunden!“ (I, 6.)

(Vergl. Penthesilea, deren Hand schon das ihr entfliehende Glück streift. S. 31, Anm. 1.)

sondern ein dramatisches Ereignis geworden. Wir sehen sie sich vor unseren Augen in allen ihren Einzelheiten vorbereiten, und nachdem Homburg den Sieg dadurch gesichert hat, daß er sich vor dem verabredeten besonderen Befehl mit der Kavallerie den Hügel herab auf den Feind stürzte, läßt der Dichter den Bericht durch den Helden selbst vervollständigen, in einem Vorzimmer vor der Kurfürstin und Natalie, die sich dorthin geflüchtet haben. Dadurch belebt er die Erzählung, gestaltet sie dramatisch durch die Person, die sie vorträgt, und durch die Angst der Frauen, denen man die Nachricht gebracht hat, der Kurfürst sei gefallen.

Und jetzt entwickelt sich, während draußen noch die Kanonen donnern, eine originelle Liebesscene zwischen dem von dem Siege berauschten Helden, und dem durch die unglückliche Nachricht niedergeschlagenen Mädchen. In diesem Augenblicke der außerordentlichen Erregung entgegengesetzter Leidenschaften bekennt Homburg, der gewissermaßen der Beschützer jener Frauen geworden ist, der Natalie seine Liebe. Die Sicherheit, daß er wieder geliebt wird, und die Nachricht, daß der Kurfürst in der Schlacht nicht gestorben ist, steigern die Entzückung des jungen Mannes gewaltig, und außer sich ruft er aus:

„. . . . . . o Cäsar Divus!
Die Leiter setz' ich an an deinen Stern!" (II, 8)

Die Seele Homburgs ist so erregt, daß die Katastrophe, die ihn erwartet, ihn vernichten muß. Als der Kurfürst, zu dessen Füßen er die drei den Schweden abgerungenen Fahnen niederlegt, befiehlt, daß man ihm den Degen abnehme, bleibt er eine Weile wortlos stehen, glaubt zu träumen, zweifelt, ob er sich auf dieser Welt befinde, und bricht in eine bittere Anklage gegen seinen Souverän aus.[1]) Dann wird er wieder ruhig. Die Hoffnung, die ihn vor kurzem entzückte, steigt wieder in ihm auf, und gelassen hört er, wie das Todesurteil über ihn ausgesprochen wird; er ist fest überzeugt, daß der Kurfürst ihm den Degen bald wieder übersenden werde, und daß man ihn mit dem bloßen Schreck davonkommen lassen

[1]) „Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen
Und sieht, mit Kreid' auf Leinewand verzeichnet
Sich schon auf dem kurul'schen Stuhle sitzen,
Die schwed'schen Fahnen in dem Vordergrund,
Und auf dem Tisch die märk'schen Kriegsartikel.
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der unterm Beil des Henkers ihn bewundre.
Ein deutsches Herz von altem Schrot und Korn,
Bin ich gewohnt an Edelmut und Liebe;
Und wenn er mir in diesem Augenblick
Wie die Antike starr entgegenkommt,
Thut er mir leid, und ich muß ihn bedauern!" (II, 10.)

wolle.[1]) Aber als er die Gewißheit darüber hat, daß man es ernst meint, und der Tod mit all seinen Schrecken vor ihn tritt, als er auf seinem Gange zur Kurfürstin und Natalie, um deren Fürsprache für sich zu erflehen, beim Fackelscheine zu seinem Entsetzen sieht, daß man schon seine Totengruft grabe, gerät er derart außer Fassung, daß er allen Halt verliert. Der jugendliche, der materielle Teil seines Wesens gewinnt die Oberhand; die Lebenslust taucht auf als Rückwirkung gegen seine frühere Gelassenheit, und er möchte jetzt um jeden Preis sein Leben erhalten. Seine Feigheit in diesem Augenblick ist unglaublich. Er verzichtet auf alle Ehren, und da er vermutet, daß die Grausamkeit des Kurfürsten ihre Ursache habe in der Gewißheit von seiner Liebe zu Natalie, verzichtet er auch auf sie, denn er will leben.[2])

---

[1]) Seine Sicherheit beruht, wie er seinem Freunde Hohenzollern sagt, der ihm die Gewißheit über das Urteil bringt, auf der Verehrung, die er für den Kurfürsten hat. Ein echt Kleistischer Zug! Er hält es für unmöglich, daß der Kurfürst: „um eines Fehls, der Brille kaum bemerkbar, in dem Demanten, den er jüngst empfing, in Staub den Geber trete", eine That begehen wolle:

„Die weiß den Dey von Algier brennt, mit Flügeln
Nach Art der Cherubime, silberglänzig,
Den Sardanapal ziert und die gesamte
Altrömische Tyrannenreihe, schuldlos
Wie Kinder, die am Mutterbusen sterben,
Auf Gottes rechte Seit' hinüberwirft!"

[2]) Er fleht die Kurfürstin an:

„O Gottes Welt, o Mutter, ist so schön!
Laß mich nicht, fleh' ich, eh' die Stunde schlägt
Zu jenen schwarzen Schatten niedersteigen!
Mag er doch sonst, wenn ich gefehlt, mich strafen,
Warum die Kugel eben muß es sein?
Mag er mich meiner Ämter doch entsetzen,
Mit Kassation, wenn's das Gesetz so will,
Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels,
Seit ich mein Grab sah, will ich nichts, als leben,
Und frage nicht mehr, ob es rühmlich sei!" (III, 5)

Und da er erfährt, daß sie schon, aber vergebens, bei ihrem Gatten für ihn gesprochen habe, setzt er hinzu:

„Ich gebe jeden Anspruch auf an Glück.
Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden,
Begehr' ich gar nicht mehr, in meinem Busen
Ist alle Zärtlichkeit für sie verlöscht.
Frei ist sie, wie das Reh auf Heiden, wieder
Mit Hand und Mund, als wär' ich nie gewesen.
Verschenken kann sie sich, wenn's Karl Gustav,
Der Schweden König, ist, so lob' ich sie.
Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,
Daß mir der Schweiß herabtrieft, säen, ernten
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen;
Und, wenn ich erntete, von neuem säen,
Und in dem Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt." (III, 5.)

So dachte Kleist gegen Ende des Jahres 1801 daran, ein Gut in der Schweiz zu kaufen und es selbst zu bewirtschaften.

Diese Stelle hat schon zur Zeit des Dichters und auch später eine Unmenge von Vorwürfen hervorgerufen, indem man diese Furcht vor dem Tode, die vollständige Niederschmetterung seiner Seele, als für den Helden erniedrigend betrachtete. Uns wundert dagegen die so wahre Darstellung der Lebenslust[1] bei einem Dichter, der schon seit seiner frühesten Jugend sich mit Selbstmordgedanken trägt. Und welche Strenge der Kunstform in dieser Scene, welches Studium der menschlichen Seele, welche Aufrichtigkeit in dem Künstler! Kleist war vor allen Dingen ein Psychologe, und indem er sich auf seine Intuition verließ, die stets das Rechte traf, scheute er sich nicht, die gewagtesten Scenen einzuführen, wenn sie zur Entwickelung seiner Charaktere notwendig waren. Hat er einmal eine Person mit ihren Eigenschaften, mit ihren Schwächen, mit ihren individuellen seelischen Beschaffenheiten aufgefaßt, so läßt er sie handeln, wie sie die Notwendigkeit zwingt. Er stellt sie uns nicht vor in Situationen, die sie uns in der günstigsten und künstlerisch ausgiebigsten Beleuchtung zeigen, sondern in solchen, die uns die Personen in natürlichem Lichte und in Momenten naturgetreuer Aktion darstellen.

Der junge, heißblütige Prinz von Homburg, von seinem Ruhm, von der Erfüllung seiner Träume berauscht, mußte eine schreckliche Erschütterung durch die Aussicht auf das jähe Ende seines Lebens empfinden, und wenn wir auf seine exaltierte Seele, auf seine leicht erregbaren Nerven Rücksicht nehmen, — Kleist hat ihn uns nicht ohne Grund als Somnambulen hingestellt —, so werden wir erkennen, daß seine leidenschaftliche Liebe zum Leben notwendig, logisch und natürlich ist. Daher kann sie auch nicht unästhetisch und unkünstlerisch sein.[2] Und sie ist auch nicht unsittlich. Es handelt sich hier nur um eine Reaktion aus der physischen Seite, denn gleich darauf überwiegen wieder die edlen Momente seiner Natur über die rebellischen Sinnesregungen, und der Prinz zeigt sich in

---

[1]) So wie Homers Achilles sagt, daß er lieber der niederste Arbeiter sein möchte als der Fürst des Totenreiches, sagt Homburg:

„Dem Troßknecht könnt' ich,
Dem schlechtesten, der deine Pferde pflegt,
Gehängt am Halse flehen: Rette mich!"

[2]) Jedoch enthält der Dichter uns auch hier sein moralisches Urteil nicht vor; er unterläßt es nicht, Natalie dem Kurfürsten beschreiben zu lassen, in welcher Verfassung der Held vor ihr erschienen war:

„Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick!" (IV. 1.)

seiner ganzen sittlichen Kraft, in dem Glanze seiner Großmut. Durch diese augenblickliche physische Schwäche lehrt uns der Dichter, die Selbstopferung besser zu schätzen, die der Held nachher vollbringen wird, und ihn noch mehr zu bewundern in seiner stolzen und moralischen Größe. Er hat ihm die Marmorkälte genommen, welche die Helden des Theaters seit dem klassischen Altertum besaßen.

Eine ähnliche lobenswerte Ausnahme ist Goethes Egmont, der auch an dem Leben hängt wie ein Kind an der Mutterbrust, und als er fühlt, daß für ihn keine Rettung mehr sei, den Boden stampft und die bekannte Hymne auf das Leben anstimmt: „Süßes Leben! Schöne, freundliche Gewohnheit des Daseins und des Wirkens." Und doch hatten Egmont wie auch Homburg nie vor dem Tode auf dem Schlachtfelde gezittert. Beide sind menschliche Helden. Sie besitzen nicht die sogenannte stoische Verachtung für das Leben, die ja auch in der wirklichen alten Welt nicht vorhanden war, und die nur dem späten, verkommenen Römertum und der barbarischen Germanenwelt anhaftete, denn ein anderes ist es, den Tod kalt zu verachten, ein anderes, ihm männlich zu begegnen, von einer Idee begeistert, von einem Enthusiasmus berauscht, der eine Gesamtheit bewegt. Wir dürfen daher diese Liebe zum Leben in Homburg weder mißverstehen noch verachten, wie auch Natalie sie nicht mißversteht und nicht verachtet. Dieses Mädchen ist nicht mutlos und übertrieben weichherzig, sie ist nicht nur Chef eines Dragonerregiments, das nach ihr Prinzessin von Oranien genannt wird, sondern sie ist auch stark und mutig — die würdige Nichte des Großen Kurfürsten. Wie alle Personen des Dramas, so fürchtet auch sie den Tod nicht, und während sie ihr Möglichstes thut, den Geliebten zu retten, ohne die gesellschaftlichen Verhältnisse zu beachten,[1] meint sie, vielleicht mehr, weil sie eine edle Seele gebrochen sieht als des sicheren Todes wegen, der den Prinzen erwartet:

„Geh, junger Held, in deines Kerkers Haft,
Und auf dem Rückweg schau noch einmal ruhig
Das Grab dir an, das dir geöffnet ward!
Es ist nicht finsterer und um nichts breiter,
Als es dir tausendmal die Schlacht gezeigt!" (III, 5.)

Von seiner Entmutigung sieht sie nur die rührende Seite und fleht um Gnade für ihn. Wer aber ihn am besten von allen kennt,

---

[1] „O Mutter! laß! Was sprichst du mir von Sitte?
Die höchst' in solcher Stund' ist, ihn zu lieben!" (V, 8.)

wer klar in diese getrübte Seele sieht und es versteht, die darin wurzelnde Großmut und den Adel zu wecken, ist der Kurfürst selbst. Voll Strenge und Würde antwortet er Natalien, die ihn fußfällig bittet:

„Mein süßes Kind! — Sieh, wär' ich ein Tyrann,
Dein Wort, das fühl' ich lebhaft, hätte mir
Das Herz schon in der ehernen Brust geschmelzt." (IV, 1.)

Eben weil er kein Tyrann ist,[1]) ist er ein Sklave des Gesetzes und muß nach demselben handeln, ohne dem Triebe des eigenen Herzens folgen zu dürfen. Aber als er hört, welches Heldenherz er gebrochen hat, und daß Homburg um Gnade flehe, will er den Wunsch seiner Nichte erfüllen und schreibt an den Prinzen einen Brief. Natalie glaubt, daß es die Freisprechung sei, und dankt.

„Gewiß mein Töchterchen, gewiß!" antwortet er,
„So sicher,
Als sie in Vetter Homburgs Wünschen liegt!"

Hierin liegt eben die List des klugen Kurfürsten. Der Brief, mit dem Natalie atemlos zu Homburg kommt, enthält folgende Worte:

„Meint Ihr, ein Unrecht sei Euch widerfahren,
So bitt' ich, sagt's mir mit zwei Worten,
Und gleich den Degen schick' ich Euch zurück!"

Das Mädchen, das die List versteht, bleibt einen Augenblick ratlos, dann aber verlangt sie hocherfreut, daß der Vetter gleich antworte. Dieser, der sich schon in sein Schicksal ergeben und seine Seelenruhe in einem sehr schönen, des Hamlet würdigen Monologe ausgedrückt hatte,[2]) zögert, will die Schrift noch einmal lesen und bleibt dann unentschlossen. Als ihn Natalie ermuntert, beginnt er eine Antwort zu schreiben, die er aber wieder zerreißt, mit den Worten:

„Pah, eines Schuftes Fassung — keines Prinzen!"

---

[1]) „Und Gott schuf noch nichts Milderes als dich!"
sagt ihm Natalie, so wie die Barden den Hermann noch milder als den Frühling preisen.

[2]) Das Leben nennt der Derwisch eine Reise,
Und eine kurze. Freilich! Von zwei Spannen
Diesseits der Erde, noch zwei Spannen drunter.
Ich will auf halbem Weg mich niederlassen!
Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt,
Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib,
Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse.
Zwar eine Sonne, sagt man, scheint dort auch
Und über bunt're Felder noch als hier:
Ich glaub's! nur schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll. (IV, 3.)

Dann, des Kurfürsten Brief noch einmal durchlesend, wird er betroffen von dessen Vornehmheit, die ihm selbst die Entscheidung überläßt, und so legt er das Blatt nieder:

„Ich will die Sach' bis morgen überlegen!"

Aber auf das Drängen der Natalie erhebt er sich leidenschaftlich:

„Ich will ihm, der so würdig vor mir steht,
Nicht ein Unwürd'ger gegenüberstehn!"

Jetzt umarmt ihn Natalie, da sie sieht, daß der Held in ihm wieder erwacht ist, und sagt ihm:

„Und bohrten gleich zwölf Kugeln
Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt' ich mich,
Und jauchzt' und weint', und spräche, du gefällst mir!" (IV, 4.)

Indessen:

„. . . . wenn du deinem Herzen folgst,
Ist's mir erlaubt, dem meinigen zu folgen!"

und so genehmigt sie die Bittschrift des ganzen Regiments, das von dem Todesurteil des Prinzen schmerzlich getroffen ist, und sie befiehlt, daß ihr Regiment nach Berlin zurückkehre. Dieser plötzliche nächtliche Aufbruch erweckt in dem Kurfürsten den Verdacht an einen Aufruhr, der ihn aber nicht beunruhigt. In dem Monologe:

„Seltsam! — Wenn ich der Dey von Tunis wäre![1])"

schimmert ein Humor durch, der aus seiner brandenburgischen Unerschrockenheit entspringt, vielleicht aber auch aus dem Selbstbewußtsein, das auf der Überzeugung steht, daß seine List an dem jungen Manne gelungen ist. Ohne Zweifel hat Bulthaupt recht, wenn er meint, daß in diesem Augenblick in dem Kurfürsten die Entscheidung über die Begnadigung des Prinzen schon reif sei, obgleich er zwei Scenen später sich das Todesurteil und den

[1]) „Seltsam! — Wenn ich der Dey von Tunis wäre,
Schlüg' ich bei so zweideut'gem Vorfall Lärm,
Die seidne Schnur legt' ich auf meinen Tisch
Und vor das Thor, verrammt mit Palisaden,
Führt' ich Kanonen und Haubitzen auf.
Doch weil's Hans Kottwitz aus der Prignitz ist,
Der sich mir naht, willkürlich, eigenmächtig,
So will ich mich auf märk'sche Weise fassen:
Von den drei Locken, die man silberglänzig
Auf seinem Schädel sieht, faß' ich die eine
Und führ' ihn still mit seinen zwölf Schwadronen
Nach Arnstein, in sein Hauptquartier zurück! —
Wozu die Stadt aus ihrem Schlafe wecken?" — (V, 2.)

Paß für den schwedischen Gesandten bringen läßt. Natürlich will er das erste vernichten und die Verhandlungen über den Frieden und die Hochzeit Nataliens mit dem Könige von Schweden abbrechen. Denn Homburg hat sein Unrecht und die unumgängliche Pflicht der Unterordung erkannt, und so ist der Augenblick gekommen, ihn dem Vaterlande zu erhalten.

Der Kurfürst aber giebt dem Drängen der Offiziere, die ihn um Gnade bitten, und die ihn von der Ungerechtigkeit des Urteils zu überzeugen versuchen, nicht nach, bekennt jedoch, daß sein Herz mit ihnen sei. Die etwas scherzhafte Ruhe, mit welcher er die Diskussion mit seinen Offizieren („die delph'sche Weisheit meiner Offiziere") und besonders mit dem alten Kottwitz führt, zeigt daß die Absicht, zu begnadigen, schon bei ihm fest steht. Trotzdem fügt er hinzu:

„Mit dir, du alter wunderlicher Herr,
Werd' ich nicht fertig! . . . . . und einen
Sachwalter ruf' ich mir, den Streit zu enden,
Der meine Sache führt!" (V, 5.)

Er klingelt und läßt den Prinzen von Homburg holen. Dieser beharrt bei seinem Verlangen, getötet zu werden. Während er in der Einsamkeit des Kerkers seine Angelegenheit überdenken konnte, hat der junge Held seine Selbstbeherrschung völlig wiedergewonnen, und er zeigt sich in der ganzen, seiner Seele angeborenen Vornehmheit. Er bittet seinen Souverän um Verzeihung, daß er ihm „mit übereiltem Eifer" gedient habe, bittet, ihm nichts nachzutragen und verlangt als letzte Gnade, daß Natalie nicht die Gattin des Schwedenkönigs werde. Der Kurfürst küßt ihn und antwortet ihm:

„Sei's, wie du sagst! Mit diesem Kuß, mein Sohn,
Bewilligt sei die letzte Bitte dir!
Was auch bedarf es dieses Opfers noch,
Vom Mißglück nur des Kriegs mir abgerungen;
Blüht doch aus jedem Wort, das du gesprochen,
Jetzt mir ein Sinn auf, der zu Staub ihn malmt!
Prinz Homburgs Braut sei sie, werd' ich ihm schreiben,
Der Fehrbellins halb' dem Gesetz verfiel,
Und seinem Geist, dort vor den Fahnen schreitend,
Kämpf' er auf dem Gefild' der Schlacht sie ab! (V, 7.)

Der Tod wäre zu grausam gewesen, denn der Prinz hatte ja nur im guten Eifer gefehlt, und alle Wünsche des Zuschauers sowie die der preußischen Regimenter stimmen für Gnade. Der Gedanke

an diese, weil sie noch unausgesprochen ist, hält die Seele des Zuschauers bis zum Schluß in Spannung, wo die Begnadigung als die Erlösung eintritt.[1])

Die Erfindung, den Prinzen mit verbundenen Augen in denselben Garten zu führen, wo wir ihn in der ersten Scene den Lorbeerkranz flechtend, gesehen haben, und wo er nun erschossen zu werden erwartet, die Erfindung, ihm hier den erwähnten Kranz von den Händen des geliebten Mädchens reichen zu lassen, giebt eine völlig befriedigende Wirkung und schließt mit einer Art poetischen Refrains in einer idealen Harmonie dieses Drama ab, welches das letzte und das beste Kleists ist. Es ist zu bedauern, daß ihm auch mit diesem Stücke der Erfolg ausblieb, trotzdem er sich gerade hier zu einer reinen Form, zu einer stilvollen Verschmelzung der Idee mit den Ausdrucksmitteln durchgerungen hatte. So gab er seine letzten Hoffnungen auf und entschloß sich zur Ausführung des Vorsatzes, den er schon seit seiner Jugend in sich trug.

[1]) Es ist uns nicht wahrscheinlich (wie auch Bulthaupt meint), daß der Kurfürst, wie viele behaupten, unter ihnen Hans von Wolzogen (Bulthaupt, Seite 467 u. folg.), in dem Stücke eine Komödie aufführe. Er erklärt, daß derjenige, welcher die Kavallerie angeführt habe, des Todes schuldig sei, ohne zu wissen, daß Homburg es gewesen, und er fragt: „Hat nicht der Prinz von Homburg sie geführt?" da die Nachricht sich verbreitet hatte, daß dieser zu Beginn der Schlacht verwundet worden sei. Ohne den militärischen Geist Friedrich Wilhelms zu verkennen, darf man annehmen, daß, wenn er gewußt hätte, daß der Schuldige der Vetter sei, den er wie einen Sohn liebte, er vielleicht nicht mit solcher Übereilung seinem souveränen Willen Ausdruck gegeben hätte. Aber da er einmal sein Wort gesprochen hatte, konnte er es nicht mehr widerrufen, und er überläßt die Rettung Homburg selbst. Er baut auf die großmütige Natur des jungen Mannes und hat sich darin auch nicht getäuscht. So werden beide aus der unangenehmen Lage gerettet, in welche sie durch ihre Übereilung geraten waren.



Die Lustspiele. — Erzählungen.

Das komische Element in dem dramatischen Talente Kleists konnte infolge der traurigen Lagen, in denen er sich in seinem Leben befand, sich nur einmal ganz entfalten. Wir besitzen von ihm das Lustspiel „Der zerbrochene Krug", das als eines der besten des komischen Theaters Deutschlands erkannt wurde. Der Dichter hat es konzipiert während seines Aufenthaltes in der Schweiz, 1801[1]), einer Periode so ungetrübter Heiterkeit, wie sie sich in seinem Leben nicht mehr wiederholen sollte, und als seinem jugendlichen, ungetrübten Geiste noch alle Hoffnungen entgegenlächelten, denen er auch voll vertraute.

Wir wissen, daß Kleist besonders im Anfange seiner dichterischen Thätigkeit mit großen Unterbrechungen arbeitete. Von dem „zerbrochenen Krug", den er, wie gesagt, während seines Berner Aufenthaltes konzipiert hatte, diktierte er 1803 in Dresden seinem Freunde Pfuel die drei ersten Scenen, und fast drei Jahre später, 1805 erst, vollendete er das Werk in Königsberg, und ließ es 1811 im Druck erscheinen.

Dieses Lustspiel mit seiner gesunden und freien Komik, mit seinem sprudelnden, volkstümlichen Witz, zeigt uns den Schurken und Weibernarren, den Dorfrichter Adam, eine Art von niederländischem Falstaff, über dessen Schlauheit und unerschöpfliche Erfindungsgabe, wenn es gilt, sich aus der Klemme zu helfen, wir herzlich lachen.

---

[1]) „Der zerbrochene Krug" wurde geschrieben, um die Idee eines gleichnamigen Bildes zu analysieren, das die Freunde Wieland und Zschokke ihm in Bern zeigten. (Vergl. den ähnlichen Umstand bei „Prinz von Homburg" Seite 64, Anm.)

Es zeigt uns ferner eine geschwätzige und kluge Mutter, Leute aus dem Volke voll ungeschlachter Schlauheit und derber Naivetät, ein Mädchen von Herz, Eva, der es endlich gelingt, die ihr von Adam gestellte Falle zu umgehen und den geliebten Jüngling zu heiraten. „Der zerbrochene Krug“ beginnt in einer sehr originellen, für das komische Theater einzig gebliebenen Weise mit dem Schlusse des Geschehenen und enthält die Aufklärung der Vorgeschichte der Handlung.

Dennoch bleibt das Interesse stets wach, und man begreift, welche außerordentliche vis comica nötig war, den Zuschauer zu unterhalten, da, wie schon gesagt, die Handlung des Stückes vor demselben liegt. Diese Kraft besaß Kleist, und die Scenen dieses Lustspiels, das sich in den Niederlanden abspielt, bringen eine so mannigfaltige Bewegung und besitzen ein so stimmungsvolles, charakteristisches Leben wie die Gemälde der niederländischen Schule, die so realistisch sind in den Einzelheiten ihrer engen Räume, voll von den gewöhnlichsten und am wenigsten poesievollen Hausgeräten, aber so lebendig in den gesunden Farben und in dem würdevollen Embonpoint ihrer Personen. Auch die Figuren im zerbrochenen Krug besitzen dieselbe frische Farbe, dieselbe durch ein körperliches Wohlbefinden erheiterte Derbheit, die aus den pausbäckigen Gesichtern und wohlgenährten Gestalten spricht, wie sie uns die niederländischen Meister schildern. Es ist ein Menschenschlag, dessen angeborenes volkstümliches Wesen schon allein durch sich selbst wirkt, ohne Hilfe von Intriguen oder irgend eines Konfliktes, welche die komische Wirkung künstlich hervorrufen würden. Das ganze Stück spielt sich ab ohne die sogenannten komischen Situationen und die komische Wirkung geht nur aus den Charakteren hervor.

Außer dem „zerbrochenen Krug“ hat man zwar noch ein Lustspiel[1]) in drei Aufzügen von Kleist: „Amphitryon“, aber dieses wurde, wie auf dem Titel angegeben, nach Molière bearbeitet, ja

[1]) Eugen Wolff behauptet in seiner Schrift „Zwei Jugendlustspiele von Heinrich von Kleist“ (Oldenburg 1898) zwei frühere Werke unseres Dichters: „Das Liebhabertheater“ (zwei Akte) und „Koketterie und Liebe“ (drei Akte), entdeckt zu haben; doch wir können uns seinen Ausführungen nicht anschließen. Vor allem scheint uns die Ansicht etwas gewagt: „Aus dem Liebhabertheater haben wir uns jedenfalls das dramatische Talent Kleists herausgewachsen zu denken.“ (S. XI.) Auch aus psychologischen Gründen können wir Wolff nicht beistimmen, wenn er auf S. XVIII XIX sagt: „Die drei typisch Kleistischen Er-

es ist in den ersten Aufzügen nichts als eine Übersetzung des Molièreschen Werkes. Der „Amphitryon“ entstand in Königsberg, von wo aus der Dichter das Werk nach Dresden an Adam Müller sandte; in Dresden erschien es auch 1807 im Drucke.

Eine uralte Sage bildet den Stoff des Stückes, und es wäre anziehend, zu verfolgen, wie der unschuldige Ehebruch der Alkmene mit Jupiter vom Altertum bis auf Kleist herab in den verschiedenen Zeiten aufgefaßt wurde.

Molière, der, wie gesagt, Kleist als Vorlage diente, schreitet in den Spuren des Plautus einher, der aus der alten Sage von der Geburt des Herkules ein heiteres Lustspiel zu weben verstanden hat. Molière versteht es noch besser, die komischen Lagen der beiden Personen auszunutzen, des Herrn und des Dieners, des Amphitryon

---

kennungszeichen, die uns bereits aus der ‚Familie Schroffenstein‘ geläufig sind — unwillkürliche Individualisierung des Helden nach der Seele des Dichters selbst, sowie Bilderjagd und Sentenzensucht — leuchten namentlich aus ‚Koketterie und Liebe‘ so verblüffend ungeschminkt hervor, wie selbst in keiner der an Kunstwert hoch darüber stehenden späteren Dichtungen unseres Autors. In dem Helden Eduard Felseck tritt uns schlechtweg der ganze Heinrich von Kleist entgegen. Gleich die unmittelbare Charakteristik, welche Charlotte, die übermütig heitere Schwester, seiner ernsten Angebeteten im ersten Auftritt von ihm entwirft, läßt keinen Zweifel darüber, daß wir es hier mit Wiedergabe eines Urteils über eine Natur wie die Kleistsche zu thun haben. Charlotte hat an ihm nichts auszusetzen, ‚als daß er überall der erste und der einzige sein möchte‘. — ‚Er bittet um Liebe mit der Pistole in der Hand und sieht immer aus, als dächte er: wenn Sie nicht wollen, Mademoiselle, so lassen Sie es bleiben! . . .‘“ Mögen wir es hier auch mit einer Charakteristik der Natur Kleists zu thun haben, so ist es unserer Ansicht nach aber eine objektive, nicht eine von Kleist selbst herrührende, dem Subjektivsten aller Subjektiven. Da diese beiden Lustspiele bei Geßner erschienen sind, läßt sich vielleicht annehmen, daß einer von Kleists dichtenden Freunden diese im großen und ganzen doch recht fadenscheinigen Werkchen geschrieben habe, nie aber Kleist selbst, — ein so absoluter, kraftbewußter, intuitionsgewaltiger Geist wie unser Dichter springt eben mit einem „Robert Guiskard“ in die Welt. Auch das S. XXIII citierte Wort Biedermanns: „Er tritt sogleich in jenen ersten Dramen und ebenso im ‚zerbrochenen Krug‘ nicht nur mit ganz objektiven Stoffen, sondern auch mit einem ganz realistischen Stile auf“, dem ein Zusatz Wolffs folgt: „Jene frühesten bekannt gewordenen Dramen waren eben nicht das erste Wort seiner Dichterseele: die Lücke, die jeder empfand, der sich in die schriftstellerische Entwickelung Kleists vertiefte, ist nun ausgefüllt“ — kann uns nicht von der Echtheit der in Frage stehenden Stücke überzeugen. Die von Biedermann hervorgehobene Objektivität Kleists ist die Folge seines überaus starken künstlerischen Anschauungsvermögens, und ebenso sicher als diese seine Objektivität den Stoffen gegenüber treffen wir in allen seinen Werken seine Subjektivität, die ihn nie verließ, und durch deren Filter alle seine Dichtungen wanderten. (Anm. des Übersetzers.)

und des Sosias, die von den Göttern Jupiter und Merkur um ihre Gestalt betrogen wurden. Dazu führt er, um die Handlung reicher und lustiger zu machen, das Weib des Sosias ein, die er Cléanthis benennt, und schafft, seiner Gewohnheit gemäß, neben der Intrigue der Hauptpersonen eine ähnliche Intrigue unter der Dienerschaft.

Kleist beschränkt sich in den ersten zwei Aufzügen darauf, das französische Lustspiel zu übersetzen. Das gelingt ihm sehr gut; er bewahrt die ursprüngliche Komik, die in seiner derben und ausdrucksvollen Diktion manchmal sogar wirksamer ist als im Texte selbst, wie z. B. in den Worten:

„Er sagt wenig,
Thut viel, und es erbebt die Welt von seinem Namen",

verglichen mit den französischen Versen:

„Il dit moins qu'il ne fait, madame,
Et fait trembler les ennemis."

Im zweiten Akte jedoch fangen in Kleists dramatischem Geiste die Personen des skandalösen Märchens aus sich selbst zu leben an, und er entfernt sich von seiner Vorlage. Namentlich fesselt die Aufmerksamkeit des Psychologen der Gemütszustand der armen Alkmene, des so grausam mystifizierten Weibes, das allmählich seine unfreiwillige Schuld erkennt und sich zuletzt zwischen zwei völlig gleichen Männern sieht, ein Spielball in der Hand einer höheren Macht. Auch in einer Erzählung: „Die Marquise von O . . .", hatte sich Kleist mit einer ähnlichen unbewußten Schuld eines Weibes beschäftigt; aber diese Forschung nach gewissen erotischen Mysterien lag übrigens ganz im Geschmacke jener Litteraturperiode.

Auch Jupiter, welcher bei Molière bloß ein galanter und plaudernder Fürst ist, den nur eine flüchtige Caprice zu der schönen Alkmene treibt, gewinnt unter Kleists Händen eine menschlichere, fast rührende Gefühlstiefe. Bei dem französischen Dichter ergeht sich der Gott vor Alkmene in spitzfindigen Erörterungen über den Unterschied zwischen dem Gatten und dem Liebhaber, und er will sie liebenswürdig bereden, einmal im Gatten den Liebhaber zu sehen. Bei dem deutschen hingegen merkt man eine aufrichtige Glut im alten Olympier, der sich nach Gegenliebe sehnt, eine Neigung, die durch sich selbst siegen möchte, nicht durch die Hülle eines anderen, und zuletzt sieht man Jupiters Schmerz darüber, daß er Amphitryons Gestalt hatte annehmen müssen, um die Gunst von dessen Gemahlin

zu genießen. „Verflucht der Wahn, der mich hierher gelockt!“ Und echt Kleistisch sind auch die folgenden Verse: sie erheben die Gestalt Jupiters hoch über den leichtsinnigen Herrscher der Molièreschen Dichtung, der nur seiner Laune gefrönt hat:

„Du wolltest ihm, mein frommes Kind,
Sein ungeheures Dasein nicht versüßen?
Ihm deine Brust verweigern, wenn sein Haupt,
Das weltenordnende, sie sucht,
Auf seinen Flaumen auszuruhen? Ach Alkmene!
Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
Was giebt der Erdenvölker Anbetung,
Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn, von ihm.
In ew'ge Schleier eingehüllt,
Möcht' er sich selbst in einer Seele spiegeln,
Sich aus der Thräne des Entzückens wiederstrahlen.“

Darauf stellt der Gott, von seiner menschlichen Liebe getrieben, das Gemüt des Weibes auf die Probe und ersucht sie, sich für die Höflichkeit des Liebhabers oder für die Barschheit des Gatten zu entscheiden; er thut dies aber nicht mit galanten Spitzfindigkeiten wie der französische Jupiter, sondern indem er Alkmene auffordert zu überlegen, was sie denken würde, wenn der Herrscher des Olymps zu ihr niedergestiegen wäre und sie umschlungen hielte:

„Wenn ich, der Gott, dich hier umschlungen hielte,
Und jetzo dein Amphitryon sich zeigte,
Wie würd' dein Herz sich wohl erklären?“

Und sie antwortet dem Gotte, den sie für den Gatten hält, mit jener sicheren Offenherzigkeit, die Kleists Gestalten auszeichnet:

„Ja — dann so traurig würd' ich sein und wünschen,
Daß er der Gott mir wäre, und daß du
Amphitryon mir bliebst, wie du es bist!“

Jupiter muß sie bewundern und muß anerkennen, daß er die sichere Rechtlichkeit ihres Sinnes nicht wanken machen kann. Wir sind vom Theater von Port Royal weit entfernt.

In Kleists „Amphitryon“ überschreitet Jupiter in seiner Größe das Maß der Lustspielfürsten, und er erscheint bei seinem Abschiede als ein Gott. Nicht bloß der Blitz und Donnerschlag offenbaren ihn, mehr noch thun es seine Worte: er ist

„Das Licht, der Äther und das Flüssige,
Das, was da war, was ist und was sein wird.“

Während Jupiters Gestalt aus dem Rahmen des Lustspiels herausfällt, sind die des Sosias und seines Weibes Charis echte Lustspiel-

figuren. Sie sind viel komischer und roher, als man sie in Molières Stücken anzutreffen gewohnt ist, wo die valets und soubrettes einen Typus von eigener schalkhafter Anmut bilden. Kleist hat sie vertieft und individualisiert, aber sie haben dadurch an tändelnder Leichtfüßigkeit eingebüßt. Kleist ist ein Aristokrat, und während er, seiner vornehmen Natur gemäß, in den Hauptpersonen die ihnen eigene Größe sich entwickeln läßt, ließ er in der Darstellung der anderen Personen nur die scharfe Wahrnehmung der Wirklichkeit walten. So geschieht es, daß das Komische bei ihm grob, zuweilen gemein ist. So z. B. in der Scene zwischen Merkur unter der Hülle des Sosias und der Charis. Die Cléanthis ist bei dem französischen Dichter ein kleines Meisterstück von Anmut und Gewandtheit, bei Kleist hingegen, der die Charaktere mehr vertieft und wahrheitsgetreuere Ausdrücke gebraucht, wird die Charis beinahe roh. Kleist hatte immer die Personen vor den Augen, wie sie im Leben handeln, eine wahre, große Eigenschaft des dramatischen Dichters, die man auch noch in einer Übersetzung erkennt, wie es Amphitryon ist.

„Amphitryon“ wurde zu Kleists Lebzeiten und wohl auch später nie aufgeführt. Dagegen ging sein sehnlicher Wunsch, die Weihe der Weimarer Bühne zu empfangen, durch die Aufführung des „zerbrochenen Kruges“ am 2. März 1808 in Erfüllung. Aber nichts sollte unserem Dichter im Leben glücken. Ein genialer Theaterleiter — es war kein Geringerer als Goethe — beging hier zum Verderben des Unseligen die Unklugheit, die Handlung, die schon an sich arm ist, in drei Akte zu teilen, anstatt das Stück, so wie es geschaffen ist, als Einakter vorzuführen. Da zu alledem die Aufführung eine schlechte war, so hatte das Lustspiel keinen Erfolg und wurde wie alle Werke Kleists erst nach dessen Tode geschätzt.

Auch Kleists Erzählungen offenbaren einen dramatischen Charakter, trotz der streng historischen Form, die ganz ohne jene Lebhaftigkeit ist, die das Lesen solcher litterarischen Erzeugnisse anziehend macht. Man findet in diesen Erzählungen keine direkten Reden; die Aussagen der verschiedenen Personen werden immer berichtet, und der Satzbau wird dadurch verwickelt und schwerfällig; keine Beschreibung, kein lyrischer Schwung: Kleists Erzählungen sehen wie

Annalen aus, sie haben die leidenschaftslose Unpersönlichkeit einer Chronik. Doch welche dramatische Kraft unter dieser kalten Form! Welches Leben in den handelnden Personen! Welch Gefunkel tragischer Momente beim Zusammenstoßen der Charaktere in den wechselnden Begebenheiten. In seiner knappen, nüchternen Art, uns die Ereignisse vorzuführen, geht Kleist über die großartigsten Situationen hinweg, ohne sie auszubeuten, ja sogar ohne sie besonders hervorzuheben. So wird Michael Kohlhaas' Tod auf dem Schafott z. B., nachdem der Leser bis zum letzten Augenblick auf dessen Rettung gehofft, nur schlicht erzählt: „Kohlhaas aber wandte sich zu dem Schafott, wo sein Haupt unter dem Beil des Scharfrichters fiel.“

Dieser Kohlhaas ist ein Charakter von außerordentlicher Stärke und offenbart seine Verwandtschaft mit den anderen Gestalten, die Kleists Phantasie geschaffen. Er ist ein Bruder Hermanns, dessen Überlegung und Standhaftigkeit er besitzt. Wie im Cheruskerfürsten so sehen wir auch in dem brandenburgischen Roßhändler jenen furor teutonicus, jene nicht heftige, ungestüme, sondern in Langmut und langem Dulden herangereifte Wut, in welcher der Groll sich aufhäuft und mit überlegter Sorgfalt die Rache sich vorbereitet, welche dann fürchterlich ausbricht und plötzlich wie ein alles verheerender Sturmwind sich austobt.

Auch Kohlhaas folgt in seinem Handeln, in seiner gesteigerten Gerechtigkeitsliebe einem inneren Triebe, jenem Gesetze seiner eigenen Natur, das ein Kennzeichen der vornehmen Charaktere Kleists ist. Er deutet oft auf dieses Gefühl hin, das ihn leitet und auf das er hört, wie jene andere Kleistische Figur, die da ausrief: „Verwirre das Gefühl mir nicht!“ Und Kleist selbst bemerkt: „Und mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innere Zufriedenheit empor, seine eigene Brust nunmehr in Ordnung zu sehen.“

Den Einfluß des Kunstgeschmacks des romantischen Zeitalters bemerkt man auch in den Erzählungen, in der Vorliebe für erotische Fragen und für das Geheimnisvolle. Aber wie in den Dramen so erscheint auch in den Erzählungen dieser Zug nicht als angeboren, und man könnte ihn leicht beseitigen, ohne daß der Charakter der Personen oder das Ganze der Erzählung dadurch beträchtlich verändert würde. So ist z. B. im „Kohlhaas“ die ganze geheimnisvolle Episode der Zigeunerin eine bloß äußerliche Zuthat, die zu dem stolzen Charakter des Helden, der wie aus einem Gusse dasteht,

keineswegs paßt und deshalb sehr wohl wegfallen könnte, ohne daß die Erzählung dadurch verändert würde. Das Wunderbare in Kleists Werken ist bloß — und auch seine Erzählungen zeigen es — eine Art Krause, die sich jemand umlegt, um der Mode zu huldigen, und die uns nur dazu dient, die Denkart der Zeit zu bezeichnen, in der die Werke geschrieben wurden.

„Michael Kohlhaas“ sowohl als auch Kleists nächstbedeutende Novelle „Die Marquise von O . . .“ entstanden in der Königsberger Zeit, wurden 1807 in Dresden vollendet und erschienen beide 1808 im „Phöbus“.



Schlußbetrachtungen. — Kleists Tod.

Dieser traurige Erfolg der Werke Kleists stimmt uns nachdenklich, denn nicht nur seinen Schöpfungen, sondern, obgleich in geringerem Maße, auch denjenigen anderer Dramatiker, die nach ihm lebten und seinen Spuren folgten, wurde der Beifall von den Zeitgenossen vorenthalten. Sie alle haben es gemein, daß ihr Ruhm erst nach ihrem Tode begann und noch jetzt zunimmt. Man muß daher annehmen, daß sie ihrer Zeit vorauseilten, und daß sie eine künstlerische Richtung anbahnten, die jetzt erst ihre volle Anerkennung findet. Der Anfang unseres Jahrhunderts war von dem Glanze der hohen Kunst Schillers und Goethes beherrscht, und man kann sagen, daß die deutsche Litteratur mit ihnen ihre revolutionäre und zügellose Jugendepoche überwunden hat, in der alles, was dem menschlichen Geiste gegenübertrat, einen Anspruch darauf zu haben schien, in die künstlerische Behandlung aufgenommen zu werden. Man kann wohl behaupten, daß der Kunst von Goethe und Schiller der Zügel einer ästhetischen Form angelegt und die Erhabenheit blendender Klarheit und harmonievoller Ordnung gegeben wurde, so daß sie Werke schufen, die von der Nachwelt ihres Charakters und ihrer Vollkommenheit wegen die Bezeichnung „klassisch" erhielten. Während aber die Form bei diesen Genies die ästhetische und künstlerische Harmonie bedeutete, wurde sie bei den schwächeren Nachahmern nur zum Formalismus, zu einer leeren und prunkhaften Etikette, und die breiten Falten des klassischen Gewandes dienten dazu, fleischlose Skelette und vulgäre Puppen zu bekleiden. Der hohe Flug, den die Großen genommen hatten, war gefährlich für die Durchschnittsköpfe; sie wußten nur allgemein gefallende Äußerlichkeiten nachzuahmen, und wurden so in den Tempel der Kunst aufgenommen und für Priester angesehen, ohne eine höhere Berufung dazu zu haben. Daher kam es, daß so beschränkte Talente wie Raupach

das Theater beherrschten, dank ihrer Geschicklichkeit in der Handhabung jener Form, die von den Klassikern geschaffen war. Kleist dagegen wie Grabbe, Hebbel, Ludwig und einige andere schlugen einen anderen Weg ein. Kleist wurde durch seinen originellen und spekulativen Geist dazu getrieben. Aber sein Streben ging nicht auf typische Schönheit, sondern er versuchte, in die Labyrinthe der menschlichen Seele einzudringen. Während die Klassiker den wiederzugebenden Stoff in ihrer Künstlerseele und durch die Brille ihrer Subjektivität betrachteten, ihn idealisierten und nur die für das Bild günstigsten Seiten herausarbeiteten, läßt Kleist, sobald er eine Figur konzipiert hat, sie nach ihrer Individualität handeln, auch wenn er dadurch zum Grotesken, zum Häßlichen geführt wurde. Wie die Romantiker schließt er das Groteske und Häßliche nicht aus, jedoch nicht, wie Victor Hugo es verlangt, um der Kontraste willen, sondern nur der notwendigen und logischen Entwickelung eines Charakters wegen. Er fürchtet nicht, eine seiner Gestalten dadurch zu verzeichnen, daß er sie auch in Momenten darstellt, durch welche er vielleicht eines unserer konventionellen Gefühle verletzen könnte.

Kleist schrieb nie über Kunst, gehörte auch keiner Schule seiner Zeit an. Dennoch wurde er wegen seines „Käthchens von Heilbronn“ und des merkwürdigen Apparates in diesem Drama oft zu den Romantikern gerechnet; aber er ist kein Romantiker. Zwar hat er einerseits mancherlei unerquickliche und schädliche philosophische Vorstellungen, die damals in der Luft lagen, mit den Romantikern gemein, und wohl nimmt er andererseits wie diese Anteil an patriotischen Ereignissen und Tagesfragen, aber in seinem Geiste ist nicht der nebelhafte Hintergrund, der die deutschen Romantiker kennzeichnet. Zwar hat er in seinem äußerlichen dichterischen Apparate außer im „Käthchen“ auch in dem Hexenwesen seiner „Schroffensteiner“, im Nachtwandlertum des „Prinzen von Homburg“ und, wenn man will, in der berüchtigten Kuppelung von Wollust, Grausamkeit, Rache, Liebe, Tod und Glauben in der „Penthesilea“ manches vom Rüstzeuge der Romantik, aber wenige besitzen wie er ein so klares und sicheres Vorstellungsvermögen, wenige sehen wie er klar umrissen das Bild der Schöpfung im Geiste vor sich stehen, und nur wenige konnten wie er „mit hellen Augen recht tief in das wirkliche Leben blicken!“[1] In Kleists

[1] Vgl. Julian Schmidt in den „Preußischen Jahrbüchern“ 1876, S. 515; auch Friedrich Hebbel schreibt in seinem Tagebuch (I, S. 159): „Kleists Arbeiten starren von Leben!“

Gestalten ist nichts Unbestimmtes, Vages, Rätselhaftes, es sei denn, daß es in dem Charakter der Personen liege. Das Wunderbare, das uns im Käthchen entgegentritt, ist, wenn man genau zusieht, nicht das Romantische — das Symbolisch-Wunderbare, das die Charaktere wie mit einem Nebel umhüllt, es ist ein Wunderbares, das die feinste und vollständigste Äußerung der Individualität Käthchens ist, eines reinen und mystischen Wesens, in dem die Verbindung mit dem Außergewöhnlichen, dem Übernatürlichen ein Teil seiner eigenen Natur ist.

Durch das Individuell-Psychologische unterscheiden sich die Personen Kleists von den typischen Idealfiguren der klassischen Schule. Dieses empfanden die Zeitgenossen, und sie fühlten sich eben dadurch von seinen Werken abgestoßen, so daß sie ihnen den verdienten Beifall nie spendeten. Wir aber, die wir immer mehr mit der von ihm eingeschlagenen künstlerischen Richtung vertraut werden durch die Werke Ibsens, Björnsons und überhaupt des heutigen Theaters, wir können ihnen, gerade dieser ihrer neuen Richtung wegen, unsere Bewunderung nicht vorenthalten.

Kleist — diesem starken und ursprünglichen Talente war das Glück während seines ganzen Lebens abhold. Er erlebte nur Mißerfolge und Bitterkeiten und starb, ohne eine Ahnung von dem Ruhme zu haben, den ihm die Nachwelt zollen sollte, und ohne Hoffnung auf die so heißersehnte Befreiung des Vaterlandes.

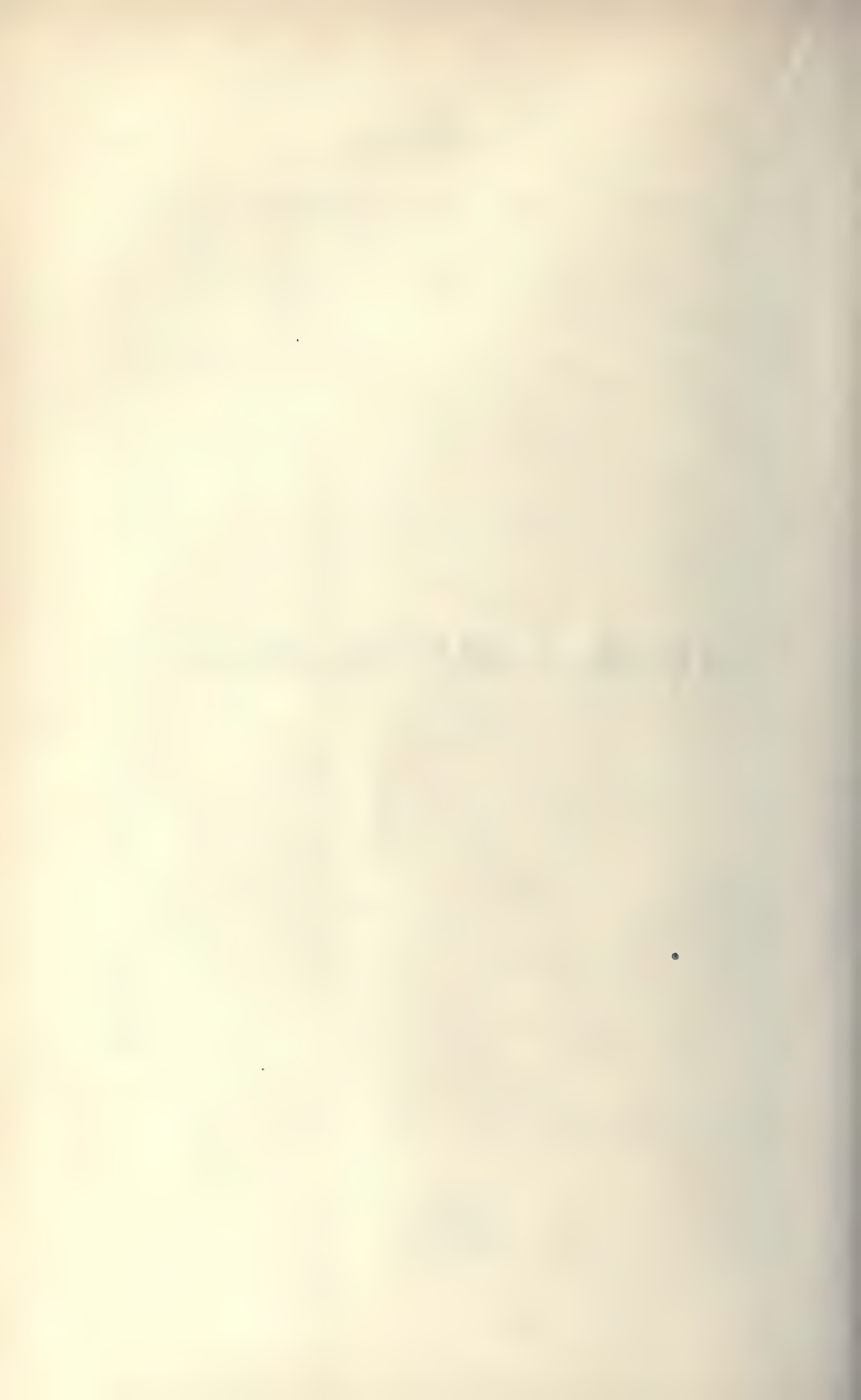
Seinen Tod fügte er sich unter eigentümlichen Umständen zu. Schon seit der Stunde, in der er das Manuskript des „Robert Guiskard" verbrannt hatte, gedachte er seinem Leben ein Ende zu machen. Aber er wollte einen Freund (Pfuel) bewegen, sich mit ihm zu töten.[1]) Dieser jedoch schlug es ab, dem finsteren Entschluß Kleists zu folgen, und damals geschah es, daß eine sehr schwere Krankheit unseren Dichter daran hinderte, sein tolles Vorhaben auszuführen, und diese Krankheit gab ihn entkräftet dem Leben wieder. Allein auf dem dunklen Hintergrunde seines Geistes blieb immer der Todesgedanke zurück, der dann auch von Zeit zu Zeit auftauchte, aber immer stand auch das Verlangen daneben, mit einem Gefährten in den Tod gehen zu können. Endlich fand er die unglückliche Schwester-

[1]) Unverbürgt ist das Gerücht, daß er noch als Knabe mit einem Vetter, der auch noch in jungen Jahren sich das Leben nahm, verabredet hatte, zusammen in den Tod zu gehen. Aber diese fixe Idee läßt sich aus dem auf S. 19 20, Anm. 2 Gesagten erklären.

seele in der Frau Rendantin Henriette Vogel, einer intelligenten, sehr musikalischen, aber vom Pessimismus angekränkelten Dame. Und mit ihr, mit der er ein durchaus ehrbares Verhältnis unterhielt, beschloß er, seine Sterbegedanken zu verwirklichen. Ihr Briefwechsel, in dem man bis in die Einzelheiten hinein den Todesplan verfolgen kann, erinnert uns an den traurigen Scharfsinn der Geisteskranken und an ihre eigensinnige Beharrlichkeit in ihrem Streben nach dem Ziele, das sie sich einmal gesteckt haben. Am 20. November 1811 reisten die Todesgenossen nach dem Wannsee bei Berlin ab, wo sie so vergnügt speisten, daß die Leute in dem Wirtshause auch nicht den leisesten Verdacht schöpfen konnten. Nach dem Essen gingen sie aus, den schönen See zu bewundern und ein romantisches Plätzchen aufzusuchen, um auf einem poesievollen Stück Natur aus dem Leben zu scheiden. Am folgenden Tage hörten die Leute im Wirtshause zwei Schüsse, aber sie ahnten nicht, daß es sich hier um den Selbstmord der beiden Gäste handle — sie glaubten, daß der Herr sich am Schießen vergnüge. Als sie später gingen, um nach ihren Gästen zu sehen, fanden sie Henriette in ihrem Blute am Boden liegend, in einer durch das Ausroden eines Baumes entstandenen Vertiefung. Kleist hatte gut gezielt, die Kugel hatte Henrietten das Herz durchbohrt. Kleist selbst lag auf den Knieen, das Geschoß war ihm durch den Mund ins Gehirn gedrungen. Beide trugen heitere Mienen. Bevor sie in den Tod gingen, hatten sie Abschiedsbriefe an ihre Angehörigen geschrieben und ihren letzten Willen bis in die Einzelheiten bestimmt. Der Dichter verließ die Welt, mit einer Freude wie auf eine längst ersehnte Reise. Er schreibt in einem Briefe an Adam Müllers Frau in der Stunde, da ihre „Seelen sich wie zwei fröhliche Luftschiffer über die Welt erhoben“: „Wir unsererseits wollen nichts von den Freuden dieser Welt wissen, und träumen lauter himmlische Fluren und Sonnen, in deren Schimmer wir mit langen Flügeln an den Schultern umherwandeln werden!“ Und der Schwester Ulrike wünscht er einen Tod, „nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich.“ Die beiden Unglücklichen wurden an der Stelle begraben, an der sie starben. Ein Denkmal ist ihnen errichtet worden, und eine Eiche beschattet ihr Grab.



Christian Dietrich Grabbe.



Einleitung.

Kleists Werke waren von seinen Zeitgenossen fast unbeachtet geblieben. Schiller dagegen hatte eine breite Spur gezogen, in der ihm eine Unmenge von Nachahmern folgte. Sein Genius war zu mächtig, als daß er nicht einen gewaltigen Einfluß auf seine Nachfolger hätte ausüben müssen, und so dauerte denn seine unbestrittene Herrschaft bis zum Jahre 1830.

Nach der Julirevolution begann die kühne, den Klassikern gegenüber zwar respektlose, aber thatkräftige Schule der Jungdeutschen, dem Geschmacke des Publikums entgegenkommend, mit ihrem sozialen und politischen Tendenzdrama die Bühne zu beherrschen. Bis dahin stand das Theater unter dem Zeichen des deklamatorischen Dramas, das von Schiller nichts als die Rhetorik zu übernehmen gewußt hatte, bis dahin stand die dramatische Dichtung im Banne der so berüchtigten Schicksalstragödie. Die Bühne hallte wieder von dem Lärm tragischer, aber lächerlicher Ereignisse, das Schicksal belustigte sich damit, die Nachkommen irgend eines unschuldigen Sterblichen bis ins dritte und vierte Glied hinab zu verfolgen und sie schließlich an demselben Tage und derselben Waffe unterliegen zu lassen, die schon den unglücklichen Vorfahren so verhängnisvoll geworden waren.

Diese falsche Gattung der dramatischen Dichtung blühte 1815 bis 1825, in dem Jahrzehnt, das die Napoleonische Macht zerschellen sah. Verwundert erblickten die Geister jener Zeit den Zusammenbruch des gewaltigen Herrschers, erstaunt sahen sie dieses Gewaltigen Sturz, dessen Getöse wiederhallend die Welt umkreiste. In diesem Ereignis glaubte man das Walten einer höheren Macht, das Walten des Schicksals zu erkennen und wurde auf die fatalistische Tragödie hingeleitet.

Aber nicht nur die Schicksalstragödie war die Zwittergestalt eines mißverstandenen Klassizismus und Romantizismus: auch dem romantischen Drama fehlte der lebenskräftige Keim. (Auch hier sei noch einmal hervorgehoben, daß Kleist und sein „Käthchen" nicht in die Schule der Romantik gehören.) Die Versuche der Schlegel und Tiecks konnten für die Bühne nicht in Betracht kommen und hatten für die Entwickelung des deutschen Dramas keine Bedeutung.

Anders ist es mit Christian Dietrich Grabbes (1801—1836) Werken, die allerdings der Form nach für die Bühne ebenfalls nicht geeignet sind, die aber eine innere Selbständigkeit bezeugen. Grabbe widersetzte sich der allgemeinen Richtung seiner Zeit, die der Kunst Schillers nachgestaltete: er schlug vielmehr den Weg ein, auf dem ihm der unglückliche Kleist schon vorangegangen war.[1]) Auch er beobachtete die Charaktere, vertiefte sie psychologisch und stellte sie in ihren individuellen Eigentümlichkeiten dar. Aber ihm fehlten Maß und Sammlung, und so überschreitet er die Grenzen der künstlerischen Form oft um ein so Bedeutendes, daß seine anfänglich natürlich gezeichneten Charaktere über sich selbst hinauswachsen und schließlich zu Zerrbildern werden.

Doch das schöpferische Talent Grabbes wird auch von denjenigen anerkannt, die von dem Ungeheuren in seinen Werken unangenehm berührt werden, denn die Großartigkeit seiner Dichtungen offenbart uns sogar mitten in dem Abnormen und Grotesken einen mächtigen und originellen Genius. Grabbe erreicht fast instinktiv die gewaltigsten Höhen in seinen Charakteren, um aber im nächsten Augenblick sie ins Maßlose zu übersteigern, so daß uns seine Riesen wie Parodien auf sich selbst anmuten. Und wie leicht hätte er die falschen Wirkungen vermeiden und wertvollste Werke schaffen können, wenn er die Gebote der Ästhetik, der künstlerischen Formen hätte beachten wollen.

Aber gerade hierfür hatte unser Dichter eine so seltsame Nachlässigkeit, wie sie sich nur mit derjenigen vergleichen läßt, deren er auch den Formen des gesellschaftlichen Lebens gegenüber sich schuldig machte, dieselbe Nachlässigkeit, die er an seiner Kleidung zur Schau trug.[2])

[1]) Alfred Klaar sagt in seiner „Geschichte des modernen Dramas" (Leipzig 1890): „Kleist war als Mensch unglücklich, Grabbe als Dichter." — Grabbe war als Mensch und als Dichter unglücklich, wäre richtiger gewesen.

[2]) Der Romantiker Karl Immermann, der Verfasser des Dramas „Andreas Hofer", Grabbes Freund und Beschützer, schreibt: ein Bewohner des

Wie seine Werke, so ist auch sein Leben voller Absonderlichkeiten und Widersprüche[1]), und das Außergewöhnliche, das Bizarre, das Unvermutete, dem wir in seinen Dramen begegnen, ist alles bei ihm natürlich und spontan. Es sind nicht Gesuchtheiten, wie einige behaupten, sondern es ist der wilde Aufschwung einer titanischen Kraft, es ist ein Sichgehenlassen, ein Folgen den Sprüngen seiner zügellosen Phantasie — die allerdings durch den Genuß alkoholischer Getränke überreizt war.[2])

Diese Züge finden wir besonders in seinem ersten Drama: „Herzog Theodor von Gothland" (1822).[3]) Er tritt darin mit souveräner Verachtung die alten Gesetze von der Einheit von Ort und Zeit mit Füßen: er bringt nicht nur ganze Schlachtenscenen auf die Bühne und läßt uns der Landung einer Flotte und der Niederlage eines ganzen Heeres beiwohnen, sondern er macht auch mit derselben olympischen Überlegenheit über jedes logische und historische Kriterium hinweg einen Mohren zum Heerführer der Finnländer und zwingt seine Personen in die unwahrscheinlichsten Situationen. Er bedient sich des Donners als eines Zeichens des Himmels, um die schauerlichen Scenen zu verstärken, von denen das Drama voll ist, er paart den Cynismus und den oft brutalen Sarkasmus mit dem Pathetischen und dem Hehren und giebt so eine Mischung

---

Mondes, der auf die Erde gefallen wäre, würde sich gegen die Menschen ungefähr in einer so sonderbaren Weise betragen wie sein „irrender Ritter der Poesie", und die Seltsamkeiten, die uns sein Biograph Ziegler mitteilt, muten uns an, wie für einen burlesken Roman erfunden.

[1]) So dachte er eine Zeitlang daran — wie später auch Hebbel —, zur Bühne zu gehen; einem ihm wohlwollenden Schauspieler gelang es nur mit Mühe, ihn davon zu überzeugen, daß seine Gestalt und seine Haltung sich zu diesem Berufe nicht eigneten.

[2]) Interessantes über Grabbe schreibt C. A. Piper in seiner empfehlenswerten Schrift „Beiträge zum Studium Grabbes" (München 1898), worin er die Eigenheiten und den Untergang unseres Dichters nach Kochs Lehre von der „psychopathischen Minderwertigkeit" zu erklären versucht und manchen dunklen Worten der früheren Biographen Grabbes einen guten Sinn zu geben weiß.

[3]) Lesenswert sind die Äußerungen Pipers (a. o. O. S. 51—144) über dieses Drama. Nur stört seine Sucht, dem Dichter in jeder Scene eine Anlehnung an andere Werke nachzuweisen, so daß man es mit einer stillen Freude hinnimmt, wenn Piper S. 111 bekennt: „Es ist dem Verfasser nicht gelungen, das unmittelbare Vorbild für diese Scene aufzufinden." Es handelt sich hier um den Auftritt Cäciliens in der ersten Scene des vierten Aktes (Grabbes Werke, herausgegeben von Rud. v. Gottschall, Bd. I, S. 103—107).

der Kontraste, durch die er trotz der absoluten Stilwidrigkeit allerdings oft überraschende Wirkungen erzielt. Die Verbindung des beißenden Spottes mit dem Erhabenen bildet einen Berührungspunkt Grabbes mit Heine, den er 1822 in Berlin traf. Dieselbe Neigung zur Selbstparodie, dieselbe pessimistische Vorliebe, das Lächerliche neben das Erhabene zu setzen, die das Glück des Verfassers des Buches der Lieder ausmachte, rang sich hier in ursprünglicher und roherer Weise bei dem Sohne des Kerkermeisters zu Detmold durch. Mit derselben Neigung zum Epigrammatischen der Ironie, mit welcher Heine in den harmonievollen, verfeinerten Strophen seiner Lieder die Kontraste des Herzens und des Lebens einander entgegenstellt, läßt Grabbe in seinen formlosen Kolossen von Dramen zwei Heere und zwei Riesen der Geschichte oder der Sage aufeinander stoßen.

Der große Fehler Grabbes liegt darin, daß er seine Schöpfungen den Erfordernissen eines Kunstwerkes nicht anzupassen vermochte, und dies aus Mangel an Selbstkritik, zufolgedessen ihm die künstlerische Berechnung und das Geschick fehlte, das Überflüssige aus seinen Werken zu beseitigen. So häufte er in seinen Dramen Ungeheuerlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten an, sobald sie sich ihm aus der Entwickelung eines Charakters zu ergeben, oder als das geeignete Mittel erschienen, denselben in ein besonderes Licht zu rücken. So zeigen denn seine Gestalten Lebhaftigkeit und trotz aller Ausschreitungen eine oft überraschende Lebenswahrheit, und so nehmen wir auch den Herzog Theodor hin, so schwach und willkürlich auch die Verkettung der Ereignisse sein mag, die ihn zu seinen unerhörten Verbrechen treiben. Wir sehen seinen ungestümen und energievollen Charakter sich klar vor uns entwickeln — das Titanische, das ihn von seiner ursprünglichen Rechtschaffenheit zur Schuld führt, die innere Größe, die ihn bis zum äußersten Punkte des Weges treibt, den er eingeschlagen hatte, und sein Ende, dies aber nicht etwa in Verzweiflung, sondern in der Verachtung von allem, in dem höchsten Stadium des Weltekels.[1] —

---

[1] Nachdem er den Mohren Berdoa getötet hat, der ihn zu den Verbrechen verleitete, weiß er nicht, was ihn auf dieser Welt noch reizen könnte.

„Sogar des jetz'gen Daseins bin
Ich überdrüssig, doch, daß ich deshalb
Mich selbst entleiben sollte, dazu ist
Der Tod mir ebenfalls zu gleichgültig!" (Akt V, letzte Scene.)

Die darauffolgende Beschreibung des Frühlings, die von seinem Weltüberdruß voll ist, giebt ein Zeugnis für die Anlage des Dichters zum Epigram-

Es war ein glücklicher Einfall von Grabbe, in einem Drama zwei Helden der Sage, Don Juan und Faust, diese beiden „Dioskuren des höllischen Lichts", wie Rudolf von Gottschall[1]) sie treffend nennt, einander gegenüber zu stellen.

„Don Juan und Faust" (Frankfurt a. M. 1829) ist eines der besten Werke unseres Dichters. Die bereits erwähnten Schwächen treten hier in nur geringerem Maße hervor, die Handlung ist einheitlicher und der Aufschwung der überreichen Phantasie ist gezügelt, ist der Sache selbst untergeordnet. Auch hat sich Grabbe in diesem Drama metrisch an eine Form gehalten und mit Ausnahme weniger iambischer Viertakter sich ausschließlich des Blankverses bedient.

---

matischen, denn sie bildet ein Gegenstück zu einer Beschreibung derselben Stimmung, die kurz vorher von einer Person voller Lebenslust gegeben wurde:

„Sieh —
Die gelbe Morgensonne ist emporgestiegen
Und saugt die Dünste der
Morast'gen Wiesen und der Sümpfe in
Die Höhe. — Auch beginnt der Frühling
Sich überall zu zeigen: Regenwürmer,
Die seiner lauen Witterung
Sich freuen wollen, kriechen aus der Erde,
Und südlich an dem Horizonte kommen
Die Schwäne und die wilden Gänse lärmend
Ins Nordland heimgeflogen. Es scheint,
Daß wir 'nen schönen Sommer — (er gähnt).
Ich bin doch
Recht müd' und schläfrig!"

Mit dieser Beschreibung vergleiche man die andere, die, obgleich sie an die Schilderung in Goethes Faust erinnert, eigene Schönheit und eigenen Wert besitzt.

„Sieh! — der Schnee
Am fernen Hochgebirge ist zerronnen,
Des Jahres erste Schwäne wiegen
Sich voller Wonne in der Frühlingsluft.
Allüberall, in dunklen Schluchten, und
Auf frisch begrünten Hügeln, sprudeln eis-
Befreite Quellen, schallen Stimmen der erwachten Flur.
Der Buchenwald
Hat schon sein junges, dichtgedrängtes Laub
Entfaltet — Vogelschlag und Waldbachrauschen
Enttönen seinem Innern — tausendsäulig,
Mit seiner Blätterpracht sich selbst
Umschattend, steht er da, ein Frühlingsschloß,
Und über ihm und all
Den Hügeln, Fluren und Gebirgen ringsumher,
Ruht, wie 'ne duft'ge blaue Blumenglocke
Das unermeßliche Gewölb des Himmels!" (V, 5.)

In seinen freien Rhythmen geht er auch achtlos an dem herkömmlichen Versmaß des Dramas vorüber.

1) Einleitung zu Grabbes Werken (Leipzig, Reclam), S. 22.

Der Stoff zu diesem Werke lag unserem Dichter besonders günstig. Hier sind die phantastischen Sprünge im Ortswechsel, das Grandiose in der Zeichnung der Charaktere und in der Durchführung der Fabel durchaus am Platze. Doch zu dem Gelingen des Werkes trug auch noch der Umstand bei, daß es, wie die beiden Hohenstaufendramen, während der ruhigsten und glücklichsten Periode in Grabbes Leben geschrieben wurde.

Die beiden bekannten sagenhaften Typen, für die seit drei Jahrhunderten die Menschheit sich interessiert und mit denen die Dichter fast ebenso lange sich beschäftigen, bedeuten nicht nur entgegengesetzte Richtungen im menschlichen Streben, sondern auch die inneren Kontraste zweier Rassen, der romanischen und der germanischen, die in diesen beiden Typen, mit Benutzung der volkstümlichen Sagen, verkörpert sind. Grabbe wollte die Schöpfungen des naiven Volksgeistes einander gegenüberstellen, und so gestaltete er denn auch beide Figuren nach den ursprünglichen Legenden und nicht nach neueren künstlerischen Bearbeitungen derselben. Sein Faust ist noch der Zauberer des Volksbuches, der einen Vertrag mit dem Teufel schließt, damit er ihm Erkenntnis und übermenschliche Kraft gäbe, und der zuletzt der Macht des Bösen verfällt. Er ist nicht wie Goethes Faust die Personifizierung des glücksuchenden Menschen, der „irrt, solang' er strebt", und der zuletzt bekehrt wird. Der Grabbesche Faust bleibt von Anfang bis Ende der Zauberer der Legende. Freilich liegt auch ihm ein tieferer Sinn und ein philosophischer Gedanke unter, der sich aus seinem ursprünglichen Typus heraus entwickelt, so wie er von der Volksphantasie erdacht worden ist. Er hört nie auf, jener der Schwarzkunst ergebene Doktor Faust, d. h. der idealistische Forscher, zu sein, der nicht den Genuß und das Glück sucht, sondern das Wissen und das tiefe Eindringen in das innerste Wesen der Dinge.

Durch Donna Anna kommt der Grabbesche Faust in Beziehung mit der Don Juan-Sage, durch das Ideal der Schönheit, das ihm der Böse zeigt, nachdem Faust sich überzeugt hatte von der Unmöglichkeit, alles erforschen zu können — nicht wie in Goethes Dichtung, nachdem er der rohen Genüsse in Auerbachs Keller und in der Hexenküche überdrüssig geworden war.

Die Handlung spielt in Rom, wo der Vater von Donna Anna als spanischer Gesandter weilt. Don Juan, entflammt von einer ebenso heißen als auch — was er sich nicht verhehlt — vergänglichen Liebe zu seiner berückend schönen Landsmännin, tötet

deren Verlobten, Don Oktavio, wie in der Sage im Duell. Donna Annas Vater, den er ebenfalls ersticht, fleht ihn in seiner Sterbestunde an, zu bereuen. Don Juan antwortet mit seinem ihm geläufigen Cynismus. Aber er kann den erhofften Preis seines Verbrechens nicht genießen, denn in der Zwischenzeit hat ihm Faust die Donna Anna mit Zauberkunst nach einem Schlosse auf dem Mont Blanc entführt. Grabbe verwandelt nicht seinen Faust, wie Goethe es mit feinem poetischen Sinn gethan, in einen jungen Heinrich, der das Herz eines Mädchens zu erobern versteht; Grabbe, dessen Kunst sich für den großen Stil der Freskenmalerei eignet, läßt sich auf diese Züge genauer und umständlicher Schilderung menschlicher Wahrheit nicht ein, für ihn bleibt Faust immer sich selbst gleich, der Vertreter seines Volkes. Faust will die entführte Donna Anna mit dem Glanze seiner Macht blenden, indem er ihr aus der Ferne die Wunder der Erde, bis zu ihrer Heimat Sevilla hin, zeigt.[1]) Aber Donna Anna hat schon einen Hauch der abenteuerlichen Kühnheit des heißen, ritterlichen Feuergeistes Don Juans verspürt und bleibt darum kalt und unbewegt von der Macht des Philosophen Faust. Sie kann seine Liebe nicht erwidern, ja, sie zeigt ihm sogar den ganzen Abscheu, den sie vor ihm empfindet. Faust sieht, daß jeder Versuch, ihre Liebe zu gewinnen, erfolglos ist und spricht in der Ratlosigkeit und von Eifersucht gequält ein unbedachtes Wort aus, durch welches das Mädchen getötet wird. Weder seine Macht, noch die der höllischen Geister vermögen sie ins Leben zurückzurufen. Er gerät hierüber in volle Verzweiflung und giebt sich freiwillig dem ihn begleitenden „Ritter“ hin, nachdem er dem Don Juan die

---

[1]) „Sieh! — Grau und himmelhoch, wie ein
Senat uralter Erdtitanen, die
Im stummen eis'gen Trotz zur Sonne schauen,
Am Fuß gefesselt zwar, doch nicht besiegt,
Die mit Verheerung stäubender Lawinen
Das leiseste Geräusch, das sie im Traum
Zu stören wagt, bestrafen — liegen da
Die Alpen — blicke weiter (meine Kunst
Reißt dir die Fern' in den Gesichtskreis):
Dort zieht der Rhone hin, stolz auf Lyon,
Das sich in seiner Wellen Spiegel schmückt;
Dann öffnen sich die grünen Auen der
Provence, voll von Lieb' und von Gesange.
Und dort, wo, um dein Auge nicht zu hemmen,
Der Pyrenäen Kett' ich auseinander sprenge,
Erscheint Hispania, wollüstig in
Zwei Meeren seinen heißen Busen badend.
Und jene Türme, deren Spitzen dort
Wie Wetterstrahlen nach den Wolken zucken,
Es sind die Türme deiner Vaterstadt Sevilla!“ (III, 2.)

Nachricht von Donna Annas Tod überbracht hat. Der Teufel erdrosselt Faust und zerrt ihn in die Hölle hinab.

Diese Verzweiflung, dieses fortwährende und vergebliche Streben nach einem unerreichbaren Ziele bildet einen Kontrast zu der unerschöpflichen Lebenslust, zu der Leichtlebigkeit und Sorglosigkeit, zu dem immer wieder auflodernden Feuer der Genußsucht des Vertreters der romanischen Rasse. Diese Genußsucht erniedrigt den Don Juan aber nicht zu einem gewöhnlichen, typischen Lebemann, da er durch das Ehrgefühl des spanischen Edlen und durch seinen unwiderstehlichen Mut einen vornehmen Zug erhält. Er empfängt unerschrocken den Besuch der Statue des von ihm getöteten Gouverneurs und erklärt dieser gegenüber standhaft und frei, daß er Don Juan bleiben will. Darauf hin wird er vom Vater der Geliebten zur Hölle gesandt, — Satan nimmt ihn in Empfang. Und so ist sein schreckliches Ende, das dem in der Sage gleicht, weniger durch seine Unverbesserlichkeit als durch des Helden ritterliche Kühnheit verursacht, in der er seinem Versprechen gemäß seinen Gast erwartete und auch empfing. Don Juans Mut ist in ein noch helleres Licht gesetzt durch die Feigheit seines Dieners Leporello, eines gewöhnlichen Genußsüchtigen, der wie Mephisto im Faust nur die gemeinen Seiten der Dinge zu entdecken weiß. Aber statt der philosophischen Tiefe, die dem verneinenden Geiste innewohnt, besitzt Leporello eine unbewußte volkstümliche Verschmitztheit und eine jugendliche, südländische Lebhaftigkeit. Der Teufel, der in unserem Drama dem Faust dient, der „Ritter“, hat nichts von der mephistophelischen Schalkheit, auch nichts von dem etwas burlesken Zug, welcher der volkstümlichen Gestalt des Teufels besonders in Deutschland eigen ist. Er „haßt unsäglich“, weil er früher „so ungeheu'r geliebt“, und erinnert uns mehr an den gefallenen Engel Lucifer des Milton als an den Teufel der mittelalterlichen religiösen Schauspiele. Seine Gespräche mit Faust haben oft eine überraschende Tiefe und Kraft.[1]) Die energischen, großartigen Züge des Dramas erinnern an das phantasievolle Gewirre nackter Körper in den Fresken der Sixtinischen Kapelle und berechtigen die Worte Hermann Marggraffs, eines

[1]) „Zeige mir
Den Abgrund, welchen ich nicht bodenloser,
Den Gipfel, den ich mir nicht schwindelnder,
Das Weltall, welches ich mir nicht
Unendlich größer denken konnte — Was
Bis jetzt ich von der Welt erkannte, hat
Mir nur bewiesen, daß es Größ' und Kleinheit
Darin nicht giebt, und daß die Welt so sonderbar

zeitgenössischen Kritikers unseres Dichters, der Grabbe den Michel Angelo des Dramas nannte. Und der auch in Deutschland durch sein Buch „Grillparzer und Lope de Vega“ bekannte Arturo Farinelli nennt das Stück ein „dramma grandioso, geniale e pazzo, sublime e triviale come tutto quello che produsse questo poeta di squilibratissima fantasia“. Schön und treffend bezeichnet er (S. 1) den Don Juan als die „incarnazione tipica delle tendenze epicuree che ogni uomo alberga in petto“.[1])

Der gewaltige Genius Shakespeares scheint unseren Dichter das ganze Leben hindurch verfolgt zu haben. Zwar macht er in seinem so treffenden und berechtigten Artikel „Über die Shakespearomanie“ den Versuch, sich von dem Einfluß des Engländers zu befreien, doch ist es unleugbar, daß das Beispiel gerade dieses Dichters ihm den Gedanken an seine Hohenstaufendramen (1829—1830) eingab.

Es war in jener Zeit eine Bewegung, die sich dem Mittelalter zuwandte, dieser so kraftvollen und für Deutschland so ruhmvollen Zeit. Die Brüder Grimm entdeckten und offenbarten der Welt die Quellen historischer Nachrichten und litterarischer Schätze, die in den Dichtungen und in den Denkmälern des Alt- und Mittelhochdeutschen enthalten sind. Uhland brachte in die Kritik die geniale Intuition des Dichters, und die romantische Schule lenkte die Blicke nicht nur nach Indien und dem Morgenlande, sondern auch nach der ritterlichen Vergangenheit des Mittelalters, obgleich sie es wie in Frankreich so auch in Deutschland nur im rosigen Lichte der Poesie erblickte und die Aufmerksamkeit mehr auf die Damen, Ritter und Troubadoure hinleitete als auf die Kriege des Feudalismus, als auf die Verwüstungen eines Barbarismus,

---

Erbaut ist als der Elefant, Freund, nach
Der Kraft und ihrem Zweck hab' ich geforscht,
Nicht nach der Außenseite.

Ritter: Und die Kraft,
Den Zweck begreifst du nicht, selbst wenn ich sie
Entzifferte!

Faust: Weshalb nicht?

Ritter: Weil sie jenseits
Der Sprache liegen. Nur was ihr in Worte
Könnt fassen, könnt ihr denken.“ (II, 1.)

[1]) Im „Giornale storico della Letteratura italiana“ (1896, Bd. 27). „Grandios, genial und verrückt, erhaben und gewöhnlich wie alles, was die so sehr aus dem Gleichgewicht geratene Phantasie dieses Dichters hervorgebracht hat“. Bezeichnend nennt er den Don Juan die „typische Verkörperung des Strebens nach Genuß, das jedermann in seiner Brust beherbergt“.

der in seiner Entwickelung sich zur Kultur durchrang. Diese Sympathie für das Mittelalter ist charakteristisch für die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, wie die Neigung für den antiken Klassizismus es für die vorhergehenden Jahrhunderte gewesen war. Grabbe jedoch sah die Vergangenheit, die Hohenstaufenepoche nicht mit den träumerischen, entzückten Augen eines romantischen Dichters an, sondern behielt in der Darstellung des Mittelalters den scharfen kritischen Blick und jenen Sinn für das Großartige bei, den wir schon an ihm kennen. Daher sind seine Personen nicht romantische oder klassische Idealitäten und Abstraktionen, sondern frische Schöpfungen aus seinen historischen Studien. Wie später die Vertreter der genialischen Kraftdramatik, von denen Robert Griepenkerl im Vorworte zu seinem „Maximilian Robespierre" sagt, daß „die Bretter unter dem Kothurne der Wirklichkeit donnern" sollten, so hielt auch Grabbe die Weltgeschichte an sich für dramatisch und stürzte eine Anzahl unbehauener Felsen der Geschichte auf die Bühne. Zugleich muß aber zugegeben werden, daß sein „Kaiser Friedrich Barbarossa" (Frankfurt a. M. 1829) und sein „Kaiser Heinrich der Sechste" (Frankfurt a. M. 1830) einheitliche, kraftvolle Charaktere aufweisen, sowie auch eine ziemlich geschlossene Handlung, trotz der kühnsten Sprünge von Nord nach Süd, trotz des häufigen Scenenwechsels, den der Dichter einzuführen genötigt ist, um die Ereignisse in ihrer Entwickelung darthun zu können.

Piper[1]) sagt: „Die Hohenstaufendramen verhalten sich zum ‚Napoleon' und zur ‚Herrmannsschlacht' wie ein historisches Gemälde zu einem Schlachtenpanorama: das künstlerische Urteil ist damit gefällt. Heinrich VI. ist thatsächlich der führende Charakter im Stücke, in jeder Scene sehen wir ihn größer und machtvoller hervortreten, in seiner Hand laufen alle Fäden zusammen."

Ein großer und starker Geist spricht aus diesen Dramen zu uns. Sie zeugen von einer tiefen, durchdringenden Erfassung, von einer geschickten Wiedergabe der historischen Prinzipien, welche die Gemüter des Mittelalters bewegten. Julian Schmidt[2]) tadelt unseren Dichter darum, daß er den historischen Personen Prinzipien und Grundsätze zuschrieb, welche die Philosophie der Geschichte erst später in den Handlungen der in Frage stehenden Personen erkannte. Uns

[1]) A. a. O. S. 48.

[2]) Geschichte der deutschen Litteratur seit Lessings Tod. 4. Aufl., III, S. 19.

dagegen scheint gerade dies ein Hauptverdienst Grabbes, wodurch seine Dramen, trotz ihrer großen Fehler, eine bedeutende Stelle unter den historischen Dichtungen gewonnen haben.

Wenn nun auch erst die Philosophie der Geschichte in den Thaten der historischen Persönlichkeiten besondere Bestrebungen entdeckte, so kann man aber doch annehmen, daß die betreffenden Personen schon unbewußt nach den in Frage kommenden Ideen gehandelt haben. Oder ist es etwa möglich, daß die großen Helden als die mechanischen Werkzeuge einer übernatürlichen Kraft wirkten? Und wenn das auch wäre, ist es nicht ein Verdienst der Kunst, daß sie ihre Helden erhoben und ihnen das Bewußtsein des von ihnen vertretenen historischen Prinzips gegeben hat? Ist es nicht besser für ihre Vornehmheit und Größe, daß wir sie von den großen Gedanken jener Strömungen zur Vollbringung ihrer Unternehmungen bewegt sehen, als daß wir jene großen Helden, wie auf dem Theater des französischen Klassizismus, ihre Thaten um die schönen Augen einer Prinzessin willen vollbringen sehen?

Ein zweites Verdienst Grabbes liegt in dem großen historischen und unparteiischen Zuge, der in diesen Tragödien herrscht. Er nimmt in seinen Werken nicht eine Trennung der Gerechten und Ungerechten vor, die vielen Dramen, besonders historischen, einen so kindlichen Charakter giebt. Jede seiner Personen handelt von ihrem Standpunkte aus richtig, und daraus erkennen wir in Grabbes Dichtungen die dem modernen Geschichtsforscher eigene objektive Betrachtungsweise.

Die Lombarden haben vollkommen recht, daß sie sich gegen den Kaiser auflehnen, und umgekehrt muß jedermann dem Barbarossa beistimmen, wenn er von seinem Standpunkte, von dem von ihm vertretenen historischen Grunde aus, den Lombarden den Krieg erklärt.

Grabbe hat aber besonders auch in der Schilderung der Massen Gelegenheit, seine künstlerische Objektivität zu zeigen. Niemand ist in diesen Scenen vernachlässigt, jede Person hat ihre eigene Art zu sprechen, ihre besondere Anschauung, ihr besonderes Urteil, keine Gestalt ist nur eine Nummer, wie es in der antiken Chormasse der Fall ist, sondern ein Individuum.

So drückt Barbarossa, der deutsche Kaiser, der blonde Koloß, als er von jener Menge schwarzer Heuschrecken spricht, welche die Felder der Lombardei bedecke, sein individuelles Gefühl aus, und der Dichter, wenn er die Lombarden auf die Bühne führt, hütet sich wohl davor, sie als eine Kollektivmasse darzustellen. Wir unterscheiden darin die Bürger von den Adeligen, die sich miteinander

verbinden, um für die Befreiung zu kämpfen, und die miteinander um ihr zerstörtes Mailand klagen. Die verzweifelte Tapferkeit der „Todesbanner“ kontrastiert mit der Keckheit der kaiserlichen Krieger, dieser vierschrötigen Deutschen, die sich über die mageren Schweine der Lombardei und über das „Kauderwelsch“ der Italiener lustig machen.[1])

Wie der hehre Glanz des heiligen Reiches die große Gestalt des „Barbarossa“ umgiebt, so fällt auch ein Lichtstrahl auf die anderen historischen Dramen Grabbes und verleiht ihnen die poetische Hoheit, welche sie über das Wesen dramatisierter Chroniken erhebt. Auch die angeborene Neigung unseres Dichters zum Epigrammatisieren, um derentwillen seine Werke historische Epigramme genannt wurden, tritt hier, kraft der in ihrer Entwickelung bis zu den letzten Folgerungen getriebenen Charaktere spontan und in natürlicher Weise zu Tage. —

Anders war es mit seinen späteren Dramen, in denen das Unerwartete, das Bizarre seiner Jugenddichtungen wiedererwacht, sie ins Groteske zieht und ihnen jenen Charakter des Ungeheuren und Schwerfälligen giebt, der uns in den ersten und letzten Werken Grabbes mißfällt, und der mit Recht von den Kritikern verurteilt wurde. Dieser Rückgang beginnt mit dem „Napoleon oder die hundert Tage“ (Frankfurt a. M. 1833) und tritt besonders in dem Fragment „Marius und Sulla“, im „Hannibal[2]) (Düsseldorf 1835) und in der „Hermannsschlacht“ (Düsseldorf 1838) zu Tage[3]).

---

[1]) Derartige derbfrische Scenen sind bei Grabbe keine Seltenheit, wie sich denn an ihm das Wort, daß in jedem Tragiker ein Komiker stecke, glänzend bewahrheitet. Wir erinnern hier an das dreiaktige, ebenfalls schon 1822 vollendete Lustspiel „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, in dem wir das Beste und Bedeutendste besitzen, was Satire und Selbstironie geschaffen haben.

[2]) Gleichzeitig mit dieser Tragödie und auch in demselben Verlage (J. C. H. Schreiner) erschien eine Jugendarbeit (wahrscheinlich aus 1822), das dramatische Märchen „Aschenbrödel“.

[3]) Diese Werke entbehren jedoch nicht herrlicher Scenen, so daß Bulthaupt (III, S. 9) behaupten konnte: „Einige Scenen im ‚Hannibal‘ und ‚Napoleon‘ stellen diesen Mann unter die ersten dramatischen Genies aller Zeiten.“ Aber auch in „Marius und Sulla“ fehlt es nicht an trefflichen Stellen, wie z. B. des sterbenden Marius Anrufung der Sonne (IV, I), und ebenso in dem letzten Werke: „Die Hermannsschlacht“. Jedoch zeigt sich auch besonders hier, von dem Stoffe begünstigt, die übertriebene Vorliebe Grabbes, ganze Schlachten auf die Bühne zu bringen, um derentwillen er ein „Imperatorengenie“, ein „Blücher der Phantasie“,

so daß wir Piper[1]) beistimmen, wenn er vom „Napoleon“ sagt: „Die poetische Schönheit einzelner Scenen, gelungene Massenwirkung und die Weite der historischen Perspektive soll und muß auch anerkannt werden. Aber als Ganzes betrachtet und in den Zusammenhang der dichterischen Entwickelung gestellt, bedeutet jedoch dieses Drama den beginnenden Niedergang, den Anfang vom Ende.“

„Napoleon“ ist noch als die derbe Produktion eines starken Charakters anzusehen: die Entschlossenheit, die Sicherheit des Helden, kurz, seine ganze Art zu regieren, ist meisterhaft ausgeführt. Aber wir sehen leider, daß nunmehr bei unserem Dichter die ehemaligen Fehler in Auffassung und Form erstarren, die in seinen feuersprühenden Jugendwerken als Ausschreitungen der Genialität angesehen werden konnten. Hie und da treffen wir zwar noch Stellen, die das starke dramatische Talent des Dichters bekunden und aus denen es ab und zu hervorbricht wie die Flamme aus dem dichten Rauche einer fast schon in Schutt gelegten Brandstätte. Aber solche Stellen werden immer spärlicher, je mehr das verdiente oder unverdiente Unglück zunimmt, von dem dieses Künstlerleben heimgesucht wurde.

Einige, wie z. B. Heine, schätzten Grabbe allerdings zu hoch. Andere wieder wußten ihn nicht zu würdigen, wie z. B. der geniale Litterarhistoriker Wilhelm Scherer. Wie wir diesem Kritiker, der bekennt: „Für Chr. Grabbe muß mir wohl das Organ fehlen, da ich ihn bloß lächerlich finde“,[2]) nicht zugeben können, daß unser Dichter nur als Vorgänger Hebbels einige Bedeutung habe, so

---

genannt wurde. Er selbst fühlte sich zum Feldherrn berufen und meinte: „Gäb's nur Krieg, gesund wär' ich! — Doch nun muß man ihn machen in Tragödien.“ (Gottschall a. a. O. S. XXVII.) (Hebbel behauptet von Grabbes „Napoleon“: es sei, als ob ein Unteroffizier die große Armee kommandiere, und das ganze Stück komme ihm wie ein Schachspiel vor.) — Und wohl war es die Neigung zur Realistik in unserem Dichter, in Thusnelda den Charakter einer guten deutschen Hausfrau, den Kleist schon skizziert hatte, zu übertreiben. Auch trägt die Einführung des erstehenden Christentums am Schluß des Dramas nicht zum Werte des Werkes bei, da sie mit der Handlung nicht innerlich verwachsen ist. Sie war vielleicht die Ursache des gleichen Fehlers bei Hebbel zum Schlusse des „Herodes und Mariamne“, worauf wir später zu sprechen kommen.

[1]) A. o. O. S. 47.

[2]) „Er ist mir nur als eine Art Vorbereitung auf Hebbel interessant“ (Gesch. d. d. Litt., 7. Aufl., S. 782). — Wir können dagegen einen Vorgänger Hebbels in Georg Büchner nicht erkennen; sein Drama „Dantons Tod“ entfernt sich zwar in vielem von dem Üblichen, aber mehr im schlimmen als im

müssen wir auch hervorheben, daß er einen noch größeren Wert dadurch erhält, daß er einen großen Schritt vorwärts gethan hat in jener neuen Richtung der Kunst, die Kleist angebahnt hatte, die durch Hebbel und Otto Ludwig zu einer gewissen künstlerischen Vollkommenheit gelangen sollte, und die in unseren Tagen nach der souveränen Herrschaft des französischen Theaters von Ibsen wieder aufgenommen wurde. —

Die letzten Jahre seines Lebens brachte Grabbe von der Gattin getrennt und umherirrend zu. In Düsseldorf beschäftigte er sich infolge anhaltenden Unwohlseins zuweilen mit dem Abschreiben von Rollen für das dortige Stadttheater, den größten Teil seiner Zeit aber verbrachte er im Wirtshause. Oft saß er mit dem ihn bewundernden Musiker Burgmüller, für den er auch einen Operntext „Cid“ geschrieben hatte, der aber verloren gegangen ist, bei einer Flasche Wein, ohne ein Wort zu sprechen, beide in stummer Sympathie. Dann bediente er sich der Fidibusse, die zum Anzünden der Pfeifen bestimmt waren, um Verse darauf niederzuschreiben und sie alsdann wieder ihrer ursprünglichen Bestimmung zu weihen.

Grabbe wollte in seinem Heimatsorte sterben, und so traf er denn zum Schrecken seiner Gattin eines Tages in Detmold ein.

Im März 1833 hatte ihm Lucie Klostermeier die Hand gereicht, doch nur selten nach Weibespflicht an unserem Dichter gehandelt. Zwar sorgte sie, als sie einsah, daß er ihrer nicht mehr lange bedürfen werde, noch die letzten Tage für ihn, aber dies in einer Weise, über die man am besten schweigt.

Grabbe war am 11. Dezember 1801 als Sohn des Detmolder Zuchthausmeisters geboren und starb am 12. September 1836 in den Armen seiner Mutter.

---

guten Sinne. Der Leser, denn von Zuschauern kann nicht die Rede sein, wird besonders durch die häufigen Bilder und Wendungen verletzt, die aus dem Krankenhause genommen und von wenig reinen Krankheiten hergeleitet sind. Und wenn man dies bei dem jungen Revolutionär und Arzt von Beruf auch begreiflich findet, so kann man doch mit Recht daran zweifeln, ob, auch wenn er länger gelebt hätte — er starb 24 Jahre alt 1837 — Büchner je ein wirklicher dramatischer Dichter geworden wäre. Die Litteraturgeschichte in ihrem Bedürfnisse zum Gruppieren, gesellt ihn zwar Hebbel und Ludwig bei, und ohne Zweifel haben sie eine gewisse revolutionäre Tendenz gemein, die der Periode etwas ähnelt, welche den Klassikern voransging. Aber zwischen der Ähnlichkeit oder vielmehr der Gemeinsamkeit der Bekämpfung einer Strömung und der Thatsache, der Vorkämpfer einer neuen Richtung zu sein, ist doch ein großer Unterschied.

Als Mensch, als Jurist wie als Poet war er gleich unglücklich, und verkannt schied er aus seinem so qualvollen Dasein, nachdem er sein Leben lang vergeblich um die Palme gerungen hatte. Leider sind noch heute so viele, die ihm gerne alles absprechen, ihn am liebsten als Alkoholiker, als Deliriumspoeten abthun möchten. Eine Vertiefung in die pathologische Eigenart unseres Dichters würde sie auf andere Gesichtspunkte lenken. Wir aber wollen mit Immermanns trefflichen Worten schließen: „Er konnte gar nicht anders sein, als er war, und dafür, daß er so war, hat er genug gelitten!“





Christian Friedrich Hebbel.



Einleitung.

Dem Namen Christian Friedrich Hebbels wird immer mehr Beachtung gezollt, und seine Dramen werden mit Recht immer mehr geschätzt. Wie Kleist aus den höchsten Kreisen der Gesellschaft herabstieg, um sein schweres Joch auf sich zu nehmen, so steigt Hebbel, dieser originelle und kraftvolle Dramatiker, aus den niedersten Volksschichten zum Märtyrer der Poesie empor.

Er wurde am 18. März 1813 zu Wesselburen im Dithmarschen in Holstein geboren; politisch war er dänischer Unterthan.

Sein Vater, ein armer Maurer, war von einer Reihe von Schicksalsschlägen heimgesucht worden, in denen die menschliche Bosheit ihre ganze Gemeinheit und Grausamkeit über den fleißigen Arbeiter ausschüttete. Die Lage der Familie wurde immer unhaltbarer, bis man ihr schließlich auch noch das letzte Besitztum, ein Häuschen mit einem Garten, wegnahm, von dem Hebbel in seiner Erzählung „Meine Kindheit“ [1]) mit so viel Anhänglichkeit spricht. Von nun an lag es wie eine schwere Atmosphäre über den Gemütern der Hebbelschen Familie. Der Vater wurde immer verschlossener und schwermütiger, und die kindliche Heiterkeit des jungen Friedrich wurde zerstört. Er lernte sehr früh die ernsten Seiten des Lebens kennen, und dies gab seinem von Natur aus frohen und zum Wohlwollen geneigten Geiste eine Bitterkeit, eine Neigung, andere zu tyrannisieren, so wie sein eigenes Ich unterdrückt worden war. Aber

---

[1]) Diese Erzählung kann man in Emil Kuhs „Biographie Friedrich Hebbels“ (Wien 1877, in zwei Bänden) I, S. 5—42, und in Hebbels gesammelten Werken, herausgegeben von Kuh und Krumm, Bd. 9, S. 172—200 lesen. Auch Hebbels Tagebücher, herausgegeben von Felix Bamberg, 2 Bde., Berlin 1885—87, enthalten an verschiedenen Stellen, besonders aber I, S. 271—76 wichtige Angaben.

es entwickelte sich in ihm weder ein aristokratischer Pessimismus noch eine sozialistische Tendenz, die auch jener Zeit überhaupt nicht eigen war, sondern ein Bedürfnis nach Entgeltung für seine Entbehrungen, ein Verlangen, spät noch das zu gewinnen, was für ihn so lange verloren war. Es bildete sich in ihm ein unbewußter Drang heraus, gerade die ihm ergebensten und ihm selbst teuersten Personen so zu behandeln, wie man mit ihm dereinst umgegangen war.

Mit Stolz begabt, der, wie Hebbel seinem unermüdlichen Biographen Emil Kuh gegenüber äußerte, nur bei den Reichen eine Tugend und das Zeichen einer edlen Seele sein könne, mußte er bald sehr lebhaft all die Demütigungen fühlen, denen ihn seine niedere Abkunft aussetzte. So die Zurücksetzungen seiner ersten Lehrerin Susanne, welche zu Weihnachten den Kindern reicher Eltern reichlicher Geschenke gab, so die nachlässigen Aufmerksamkeiten, die ihm seine Wohlthäter in Hamburg zu Teil werden ließen, sodaß er oft bei Einladungen überhaupt nicht aß, um nicht hungrig zu scheinen.

Welches Leben voller Schmerzen, Demütigungen und Entbehrungen mußte dieser mit einer hohen Intelligenz, mit lebhafter Phantasie und mit einem offenen und feurigen Herzen begabte Jüngling durchgemacht haben, bis er sich so weit durchgerungen hatte, daß er uns die Werke geben konnte, die seinem Namen die Unsterblichkeit gesichert haben! Bis zu seinem 22. Jahre blieb er bei dem Kirchspielvogt Mohr als Schreiber und Ausläufer, obwohl sein Vater einen Maurer aus ihm machen wollte. Unterstützt wurde er von Amalie Schoppe aus Hamburg, einer Verfasserin von Kindererzählungen, die mit Eifer und wahrem Interesse dem jungen Manne Wohlthäter verschaffte und es ihm möglich machte, sich dem Studium zu widmen. Er verließ nun die arme Mutter, deren Liebling er war, und fing in Hamburg das traurige Leben der Entbehrungen an, der verhehlten Armut und des Studiums, des unablässigen und tiefen Denkens, das aus dem jungen Schreiber den bekannten und von der Welt geschätzten Dichter machte. Aber die Überanstrengungen, die er viele Jahre hindurch sich auferlegte, ohne sich genügend nähren zu können, schwächten ihn trotz seiner robusten Konstitution derart, daß sich vielleicht schon damals der Keim jener Erweichung der Knochen entwickelte, welche die Ursache seines Todes (13. Dezember 1863) gewesen ist.

Nach einem Jahre, in dem er sich unter vielen Schwierigkeiten einem Studium widmete, das andere Jünglinge schon in früheren

Jahren hinter sich haben[1]), brach er das Verhältnis zur Amalie Schoppe, die in ihrer pedantischen Weiblichkeit und beschränkten Intelligenz ihn leiten wollte und ihn dabei persönlich gekränkt hatte. Es war um diese Zeit (1836), als er jenes Weib kennen lernte, das der Schutzengel seiner freudelosen Jugend war, und das gegen ihn eine jeder Prüfung gewachsene Güte offenbarte.

Elise Lensing war eine gebildete Handwerkerin, die ihre Erziehung in einem Institut genossen hatte. Sie besaß einen sanften Charakter und viel Feinfühligkeit. Um Hebbel vertrauerte sie ihre Jugend und blieb ihm auch ihr ganzes Leben treu. Sie hatte ihm ihre Ersparnisse und sogar ihren guten Ruf geopfert, das erkannte er auch an[2]), und dennoch konnte er es fertig bringen, in einer Weise an diesem Weibe schuldig zu werden, die seiner unwürdig war.

Hebbel muß, nach Bildern und nach Zeugnissen aller Art zu urteilen, schön gewesen sein. Er war groß, geschmeidig im Gliederbau, blond, mit weißem Teint und blauen Augen. Aber diese Eigenschaften hätten leicht verhängnisvoll für ihn werden können. Er ähnelte einem Engländer, und da man den Engländern die Ursache an dem großen Brand in Hamburg (1842) zuschrieb und die Unterthanen dieser Nation verfolgte, so war unser Dichter nahe daran, erschlagen zu werden. Auch in seinem Charakter war etwas von der Willenskraft, von der Zähigkeit der angelsächsischen Rasse. Die Überlegenheit seines Talentes, der Einfluß seines starken Charakters und festen Willens, übten immer auf seine Umgebung einen gewissen Zauber aus, den auch verdienstvolle Männer wie Kuh und besonders die Frauen auf sich wirken ließen. Und gerade die letzteren waren es, die seiner mannhaften Überlegenheit und seines Wertes wegen seinen Despotismus, die Ungerechtigkeiten und die Gewaltthätigkeit in seinem Handeln gern übersahen.

---

[1]) Da er in Las Cases gelesen hatte, mit welcher Schwierigkeit Napoleon Englisch lernte, sagte er (Tagebücher Bd. I, S. 259): „Das eben ist das Unglück, darum ist es so schlimm, wenn man Schulsachen nicht in den frühesten Jugendjahren, die für sie bestimmt sind, unter die Füße bringt; später kann man die höchsten geistigen Thaten vollbringen, aber nicht Latein lernen.“

[2]) So sagt er z. B. am 19. Januar 1842 (Tagebücher I, S. 259): „Ich habe Elise, ich habe die treueste, edelste Seele, das himmelschönste Gemüt, die alle meine Unarten erträgt, meinen Unmut verscheucht, sich über mich vergißt, und nur das fühlt, was von mir ausgeht, oder mich angeht.“

Häufig und heftig waren Hebbels Liebesleidenschaften, die schon in den frühesten Jahren auftraten, und die er oft in seinen Tagebüchern erwähnt. Seiner glutvollen Sinnlichkeit verdanken wir die so lebensvolle Darstellung der Liebesscenen in seinen Dramen. Diesem Grundzuge seines Charakters gesellte sich aber eine Zärtlichkeit des Herzens, ein Gefühl des Mitleides bei, aus dem ihm wieder das Bedürfnis erwuchs, sich geliebt zu wissen, das Verlangen jemanden um sich zu haben, der ihm ganz ergeben sei und für den er alles thun könne. Er hatte Sinn für die Familie. Da er selbst in hohem Grade fähig war, zu lieben, forderte er von dem Weibe neben Schönheit und Liebe auch vollste Aufopferung. Doch wäre mit ihm nie ein Bund gleichberechtigter Wesen möglich gewesen. Er wollte, wie auch Kleist, das Bündnis zwischen dem überlegenen Geiste und dem gehorchenden Geschöpf. Und so hat er denn auch oft von denjenigen, die ihn liebten, die Aufopferung der eigenen Individualität nicht nur angenommen, sondern sogar gefordert.

So erklärt sich auch seine große Vorliebe für die Tiere. Er hielt sich einen kleinen Hund, von dem er in rührender Bewegtheit spricht, und später ein Eichhörnchen. Es war für ihn ein Bedürfnis, ein Geschöpf bei sich zu haben, das von ihm abhing und nur für ihn lebte. Solcher Art war auch das Gefühl, das ihn an Elise band. Schon in der ersten Zeit seines Verhältnisses zu ihr schrieb er in sein Tagebuch (6. Mai 1835): „Das Mädchen hängt unendlich an mir; wenn meine künftige Frau die Hälfte für mich empfindet, so bin ich zufrieden."

Er erkannte die unbegrenzte Liebe des Mädchens, ihre engelgleiche Güte, sah aber zugleich ein, daß seine Gefühle für sie nicht Liebe gewesen, trotzdem sie ihn aus seiner Einsamkeit riß, in der er seither in Hamburg lebte. Die arme Lensing litt unsäglich unter diesem Verhältnis, da sie unaufhörlich die sich nie erfüllende Hoffnung hegte, in Hebbel Gegenliebe zu erwecken. Als er nach München zog, um zu studieren, nötigte sie ihn, einen Teil ihrer Ersparnisse anzunehmen. Ohne sein Wissen, doch unter seinem Namen schickte sie das Geld für die Miete an seine Mutter, die in Wesselburen im größten Elend lebte, und zu Weihnachten sandte sie ihr, um ihr dies Fest zu verschönen, Geschenke im Namen des Sohnes, der sich darüber quälte, daß er der Mutter nicht alles geben konnte, was er ihr hätte geben mögen, und daher, nach einer ihm eigenen Logik, überhaupt nichts für sie that. Als Hebbel wieder nach Hamburg zurückkehrte, lebte Elise mit ihm und teilte mit ihm ihre letzten Ersparnisse.

Sie arbeitete unablässig, trotz des Geredes der Nachbarn, immer in der Hoffnung, daß Hebbel sich endlich ihr zuwende und ihr seinen Namen für das Leben gäbe. Aber dieser Augenblick kam nicht, nicht einmal, als ein bedeutendes Ereignis immer näher heranrückte, das diese beiden noch enger miteinander verbinden sollte. Gerade in dieser Zeit, in der das arme Weib seines Zustandes wegen unter der Verachtung der Welt noch mehr litt, begegnete Hebbel einem jungen schönen Mädchen, der Tochter eines Patriziers, die in ihm eine gewaltige Leidenschaft erweckte. In seiner grausamen Aufrichtigkeit bekannte er dies Elisen und sprach ihr mit feurigen Worten von dieser neuen Liebe und von seiner trunkenen Leidenschaft für dieses Mädchen. Man kann jedoch nicht behaupten, daß Hebbel die unendlichen Verdienste der Elise nicht erkannt hätte, und zugleich die seltene Vornehmheit ihrer Seele und die harten Prüfungen, die er ihr auferlegte. Als er seine „Genoveva" schrieb, bekannte er, daß, wenn er Elise nicht gekannt hätte, seine Gedanken nie auf diese andere Heilige gekommen wären. Oft gesteht er sich sein Unrecht gegen sie ein, und dann findet er auch tiefgefühlte Worte der Reue und der Bewunderung für sie.[1]) Hebbel kannte sich selbst und beurteilte sich auch richtig; aber er stand im Banne seiner Leidenschaften, und so sagte er sich denn bald nach seinen Erkenntnissen wieder, daß er seiner Seele, seinem Genie die Befriedigung seines Begehrens schuldig sei und schritt in den alten Bahnen des Unrechtthuns weiter. Seine Seele bestand aus einem seltsamen Gemisch von Tyrannei, Unerbittlichkeit und wildem Egoismus, dem aber das Gerechtigkeitsgefühl nicht fehlte, so daß er stets einen tiefen Schmerz empfand, wenn er diejenigen gekränkt hatte, die ihn liebten.

Rührend ist es, von dem Schmerz über den Tod seines Sohnes Max in seinen Tagebüchern und Briefen zu lesen und von Bamberg zu hören. Man wird kaum tiefer Empfundenes antreffen, und dennoch bestimmte Hebbel, daß Elise in Hamburg bleiben solle, als

---

[1]) Tagebücher I, 269 (12. März 1842): „Wer bin ich? Was ist derjenige, der die völlig waffenlose Liebe, das hingebendste Herz, das keinen Vorbehalt kennt, das nicht einmal ein Opfer kennt, weil meine Wünsche die seinigen nicht bloß aufwägen, sondern sie völlig aufheben, der eine Seele, die nie von ihren eigenen Schmerzen, sondern nur von den meinigen bewegt wird, zu mißhandeln vermag? . . . . . O Elise, dein Edelmut — dich bin nicht würdig ich zu loben!" Und zwei Jahre vorher (9. März 1840) hatte er geschrieben: „Ach, Gott wird doch nicht alle Knospen aus meiner Seele hervorlocken, um sie dann auf einmal zu ersticken! Nein, meine teuerste, geliebteste Freundin muß wieder gesund werden" (**Tagebücher I**, 205).

diese, nachdem sie wieder bei Kräften war, ihn gebeten hatte, nach Paris zu ihm kommen zu dürfen, um denen zu entfliehen, die sie so gerne fragten, wann sie endlich die Frau Doktorin Hebbel werden würde.

Diese Züge der Empfindsamkeit und Grausamkeit, der Leidenschaftlichkeit und Unerbittlichkeit, des philosophischen Forschens und Reflektierens, sowie lyrischer Inspiration finden wir in seinen Werken wieder. Und seine Kraft und die außerordentliche Energie bilden aus ihm eine originelle Künstlergestalt, eine im gleichen Maße interessante Persönlichkeit. Er war für den Dichterberuf bestimmt, den er auch mit Opfern aller Art erstrebte, in der berechtigten Überzeugung, daß die Nachwelt von ihm zu reden haben würde. Schon 1835, damals 22 Jahre alt, schrieb er in sein Tagebuch: „Ich fange dieses Heft nicht allein meinem künftigen Biographen zu Gefallen an, obwohl ich bei meinen Aussichten auf die Unsterblichkeit gewiß sein kann, daß ich einen erhalten werde.“

Diese Tagebücher führte er lückenlos bis fast zu seinem Tode, sie liefern uns kostbare Anhaltspunkte für die Kenntnis seines Seelenlebens.[1]) Er zeichnete darin alle Gedanken, die in seinem Geiste erstanden, oder die ihm bei der Lektüre kamen, seine Reflexionen und seine Gefühle, auf. Dieses fortwährende Hineinschauen in sich selbst aber machte einerseits aus dem Menschen einen vollendeten Egoisten und andererseits aus dem Dichter einen tiefen Psychologen.

---

[1]) Wohl mit Recht nannte sie Wilhelm Scherer in einem Briefe an Bamberg, wie dieser zu Ende der Tagebücher erzählt (II, S. 583): „ein litterarhistorisches Denkmal ersten Ranges“.



Judith.

Am ersten Januar des Jahres 1837 schreibt Hebbel, der bis dahin mit kleinen Gedichten und schönen Erzählungen einen gewissen Ruf sich erworben hatte, in sein Tagebuch (I, S. 43): „Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahre vor den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer größeren Darstellung. Für so mancherlei, das sich in mir regt, bedarf ich eines Gefäßes, wenn nicht alles, was sich mir aus dem Innersten losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll!"

Diese Form, dieses Gefäß für seine Ideen und Gefühle fand er in dem Stoffe seiner ersten Tragödie „Judith", die er konzipierte, als er an einem trüben Novembertage[1]) in der Galerie zu München ein Gemälde: die Judith des Giulio Romano, betrachtete. Aber die Gestalt seiner Heldin scheint ihm mehr als von der traditionellen, klassisch-heroischen Figur der Judith, wie sie auch der italienische Maler darstellte, von einer Beschreibung eingegeben zu sein, die Heine von einem in Paris 1831 ausgestellten Gemälde der Judith von Horace Vernet gab:

„Das Gemälde stellt ein blühend schönes Mädchen dar. Das Gesicht ist etwas beschattet und süße Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der töd

[1]) Hebbel war im Gegensatz zu den meisten Dichtern in den Wintermonaten produktiv und alle seine Werke wurden in der kalten Jahreszeit geschrieben. Die sommerliche Hitze verjagte ihm die Begeisterung und legte seine schöpferische Kraft lahm. Er ist ein Dichter, der periodenweise schafft und sich nicht zur Produktion zwingen kann. Auch dies ist ein Gegensatz in ihm zu den sehr fruchtbaren Schriftstellern Jungdeutschlands (Gutzkow, Laube u. a.), mit denen er oft in eine Reihe gestellt wird.

lichen Schönen. Besonders in ihrem Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsternheit der Rache; denn sie hat auch den eigenen, beleidigten Leib zu rächen an dem häßlichen Heiden." [1])

Aus diesen Anlässen kamen dem Dichter wahrscheinlich die ersten Gedanken zu seinem Drama „Judith", das in Hamburg den 2. Oktober 1839 angefangen und im Frühling des Jahres 1840 vollendet wurde.[2]) Noch im gleichen Jahre erschien es, als Manuskript gedruckt, 1841 im Buchhandel. Am 6. Juli 1840 wurde es zum erstenmal vom Berliner Hoftheater ohne besonderen Beifall aufgeführt.

Die bekannten apokryphischen Bücher erzählen von der heroischen Witwe Bethuliens, die, von Gott begeistert, aus der belagerten Stadt nach dem Lager des Holofernes geht. Dort angekommen, schlägt sie die Speisen des assyrischen Feldherrn aus und sagt mit dunklen Anspielungen: „. . . . sondern ich habe ein wenig mit mir genommen, davon will ich essen . . . . . ehe deine Magd alles verzehren wird, so wird Gott durch mich ausrichten, was er vor hat!" [3]) und nachdem der heidnische Held betrunken eingeschlafen ist, schlägt sie ihm mit seinem eigenen Schwerte den Kopf ab. Das Buch

[1]) Diese Beschreibung wurde im „Salon" 1831 veröffentlicht. Kuh erzählt (a. a. O. II, S. 129), daß Hebbel in Paris im Frühjahr 1844 das Gemälde in der Galerie Luxemburg mit viel Rührung und Bewunderung gesehen habe.

[2]) Aber noch anderes hat zur Schöpfung der „Judith" beigetragen. So besonders die Prophezeiungen des Jeremias, die eine alte, wie eine Sibylle aussehende Nachbarin dem Knaben aus der Bibel vorlas. Noch viele Jahre später war Hebbel betroffen von der Ähnlichkeit dieser Alten mit der Sibylle des Michel Angelo in der Sixtinischen Kapelle. Auch die Vorlesungen Görres' an der Münchener Universität, in welchen dieser Romantiker die Ereignisse der Geschichte in mystischer Weise zu erklären versuchte und bei denen der junge Hörer besonders von den Erzählungen über Alexander den Großen angeregt wurde, der sein ganzes Leben hindurch im Zweifel darüber geblieben sein soll, ob er ein Sohn des Philippus oder des Zeus sei. Ferner die Betrachtungen über die Jungfrau von Orleans, die Hebbel der Schillerschen entgegensetzen und sie von einem anderen Gesichtspunkte aus behandeln wollte, und endlich die große Sinnlichkeit Hebbels, in welcher er die Frauenfrage, die nach der Julirevolution in Frankreich und Deutschland durchgefochten wurde, von der metaphysischen Seite aus betrachtete, wie er sich ausdrückte, oder von der physiologischen, wie wir sagen würden — schließlich also die Sinnlichkeit Hebbels, mit welcher er in dem Konflikte zwischen Holofernes und Judith, in diesem „Duell der Geschlechtsgeister", wie es Kuh mit witzigen, aber wahren Worten nennt (I, S. 396), die Idee der Frauenfrage sieht. Bamberg findet den ersten Keim zur „Judith" in den Worten des Tagebuches (5. Sept. 1836; I, S. 31): „Das Weib ist in den engsten Kreis gebannt: wenn die Blumenzwiebel ihr Glas zersprengt, geht sie aus."

[3]) Buch Judith, Kap. 12, V. 2 u. 4.

fügt hinzu, daß Judith, nach Bethulien zurückgekehrt, mit Freudenhymnen empfangen wird, weil sie ihre Vaterstadt befreite. Sie dankt Gott und nimmt an den drei Monate lang dauernden Freudenfesten teil.

Wenn man Hebbel auch nicht zugeben kann, daß die biblische Judith uns anmutet wie eine „heroische Katze“, so muß man doch gestehen, daß ihre That an sich, besonders wenn sie uns im Drama vorgeführt würde, unsere Feinfühligkeit verletzen müßte, auch wenn der epische Stoff, in der naiven Einfachheit der Heiligen Schrift, von dem mystischen Schleier religiöser Überlieferung umhüllt und bei dem ihn durchwehenden nationalen Enthusiasmus, nicht zeigt, wieviel für unsere Anschauung und für unser Gefühl Anstößiges darin liegt, weil man eben uralten Traditionen mit Ehrfurcht entgegenzutreten gewohnt ist. Die dramatische Darstellung dieses Meuchelmordes -- denn im Grunde genommen ist die heroische That der Judith nichts anderes — kann unserer Empfindsamkeit nicht besser gefallen als die Hymne, die sie freudevoll anschlägt, nachdem sie die Ermordung des Holofernes für den Preis ihrer Ehre vollbracht hat. Hebbel fühlte dies und gab dieser That eine besondere Vertiefung.

Seine Judith ist zwar eine Witwe, aber ihr Gatte Manasse erschrak in der Hochzeitsnacht vor einer Vision, über welche er nie eine nähere Erklärung gab, und wagte es in den sechs Monaten der Ehe nicht, Judith zu berühren. So ist sie noch Jungfrau. Als echte Orientalin erfüllt sie der Gedanke, daß sie in der vollen Blüte des Lebens stehe und doch den Beruf des Weibes nicht vollbringe, mit einer finsteren, tiefen Trauer. Sie ist fromm wie die Judith der Bibel, alle halten sie für ein heiliges, gottesfürchtiges Weib, aber: „Mein Gebet ist ein Untertauchen in Gott, es ist nur eine andere Art von Selbstmord. Ich springe in den Ewigen hinein wie Verzweifelnde in ein tiefes Wasser“ (II, S. 24).[1]

Man sieht daraus, daß Hebbel die biblische Figur zwar aufnimmt, sie aber psychologisch sehr vertieft. Er belebt mit seiner Dichtung gewissermaßen die Scenen eines Teppichs und schafft ein Bild voller Kontraste und pulsierenden Lebens. Die Judith ist eine in ihrer psychischen und physiologischen Vielseitigkeit, in ihrer individuellen und, wenn man will, außerordentlichen Natur streng durchgearbeitete Gestalt. Die Sinnlichkeit eines feurigen

[1] Diese Angaben beziehen sich auf die Hebbel-Ausgabe von Emil Kuh (12 Bände, Hamburg), die eine Einteilung in Scenen nicht enthält.

Temperaments bricht bei diesem orientalischem Weibe durch und bildet den Berührungspunkt mit Holofernes, der Personifizierung der üppigen Kraft, die skeptisch zu sich selbst zurückkehrt und sich selbst verzehrt, weil sie nicht den Gegner findet, der würdig ist, mit ihr zu kämpfen.[1])

Diese mannhafte Kraft übt einen ebenso unwiderstehlichen als natürlichen Zauber auf Judith aus. Sie ist sich ihrer unberührten Weiblichkeit bewußt, und während sie den gottlosen und grausamen Tyrannen haßt, kann sie sich doch nicht eines instinktiven Erglühens für ihn erwehren.

Das höchste Elend ihrer Vaterstadt, zu deren Verteidigung niemand aufzutreten wagte, und die Gefahr, in der alle Männer „nichts als die Warnung sie zu vermeiden sehen", giebt ihr das Recht, der Stadt zu Hilfe zu kommen. Während der drei Fast- und Gebettage, die sie wie die biblische Judith in Büßergewand und Asche verbringt, enthüllt sich ihr das Geheimnis, das sie bis jetzt umgeben hatte, und sie glaubt deutlich den Willen des Höchsten zu erkennen, sie fühlt sich zur Befreiungsthat bestimmt[2]).

---

[1]) „Hätt' ich doch nur einen Feind, nur einen, der mir gegenüber zu treten wagte! Ich wollt' ihn küssen, ich wollte, wenn ich ihn nach heißem Kampf in den Staub geworfen hätte, mich auf ihn stürzen und mit ihm sterben!" (I, S. 8). Wie fühlt man in diesen Worten den Geisteshauch der Kleistischen Penthesilea!

Er vergleicht sich mit einem Orkan: „Der Orkan durchsaust die Lüfte, er will seinen Bruder kennen lernen. Aber die Eichen, die ihm zu trotzen wagen, entwurzelt er, die Türme stürzt er um, und den Erdball hebt er aus den Angeln. Da wird's ihm klar, daß es seinesgleichen nicht giebt, und vor Ekel schläft er ein!" (V, S. 88).

Dabei beschränkt sich aber Holofernes auf große Worte. (Vgl. die späteren Bemerkungen über diesen Charakter.)

[2]) Nachdem sie mit Inbrunst Gott angerufen hat: „Warum neigst du dich nicht auf mich herab? Ich bin zu schwach, um zu dir emporzuklimmen!" nachdem sie erkannt: „Mit Entzücken sah ich's, daß jener, dem ich das große Werk abtreten wollte, um in Demut das große Opfer zu bringen, sich davor feig und zitternd wie ein Wurm im Schlamm seiner Armseligkeit verkroch," nachdem sie sich selbst belauscht hatte, „weil ich glaubte, ein Blitz der Vernichtung müsse aus meiner Seele hervorspringen," nachdem sie vergebens in die Welt gehorcht hatte, weil sie dachte: „Ein Held hat dich überflüssig gemacht!" fährt sie fort: . . . „aber in mir und außer mir bleibt's dunkel. Nur ein Gedanke kam mir, mit dem ich spielte, und der immer wiederkehrt; doch er kam nicht von dir. Oder kam er von dir? (Sie springt auf). Er kam von dir! Der Weg zu meiner That geht durch die Sünde! Dank, Dank dir, Herr! Du machst mein Auge hell. Vor dir wird das Unreine rein; wenn du zwischen mich und meine That eine Sünde stellst: wer bin ich, daß ich mit dir darüber

Sie legt kostbare Kleider an, sie schmückt sich wie eine Braut, die zur Hochzeit schreitet, sie geht aus der Stadt, von ihrer Magd gefolgt, und tritt in das feindliche Lager. Holofernes ist betroffen bei dem Anblicke der Schönheit des hebräischen Weibes, aber er empfindet für sie nur sinnliche Regungen. „Weib ist Weib!“ lautet eine seiner Maximen, und er betrachtet das Weib, den Gegenstand seiner vergänglichen Gier von der verachtenden Höhe seiner männlichen Kraft herab, mit der etwas scherzenden Nachsicht, die man etwa für ein anmutiges Haustier hegt. Auch als Judith, empört über seine verachtende Grausamkeit, ihm erklärt, daß sie ihn töten will, empfindet er nicht mehr Furcht, als ob ihm ein gefangener Vogel in den Finger picken werde. Cynisch und grausam schleppt er die Hebräerin in sein Zelt, achtet nicht auf ihre Bitten, auf ihr Flehen, sie zu schonen. Sie muß seiner tierischen Kraft unterliegen, sie muß an Leib und Seele die beschämendste Gewaltthätigkeit über sich ergehen lassen. Die Reaktion kann bei Judith nicht ausbleiben. Das Gefühl der eigenen Erniedrigung, der Vernichtung ihres Selbst, erweckt in ihr einen schrecklichen Aufruhr: Holofernes muß sterben. Es ist nicht mehr der Befehl des unsichtbaren Gottes ihres Volkes, ist nicht mehr der Eifer, die Vaterstadt zu befreien, der ihr die Waffe in die Hand drückt, es ist die Rache für die getretene und beschimpfte eigene Würde, es ist die in ihr beleidigte Menschlichkeit, die sie treibt, den Vorhang des Zeltes des Holofernes zu lüften und sein Schwert zu ergreifen. Als sie aber sieht, daß er ahnungslos schläft, zögert sie einen Augenblick.[1]) „Gott sei gelobt — sie kann es nicht!“ ruft die Magd aus. Der Assyrer träumt, er lächelt: „Er entehrt dich zum zweiten Male!“ sagt sich Judith, und in der Erregung, im Rachedurst enthauptet sie den Holofernes[2]), stark wie die epische

hadern, daß ich mich dir entziehen sollte? . . . . O, es löst sich in mir wie ein Knoten. Du machtest mich schön, jetzt weiß ich wozu: du versagtest mir ein Kind, jetzt fühl' ich warum und freu' mich, daß ich mein eigen Selbst nicht doppelt zu verlieren hab'. Was ich sonst für Fluch hielt, erscheint mir nun wie Segen!“ (III, S. 34).

[1]) Sie sagt zu ihrer Magd: „Nicht wahr, Mirza, der Schlaf ist Gott selbst, der die müden Menschen umarmt; wer schläft, muß sicher sein!“ (V, S. 99). Ein schönes Bild und dem Shakespeares ähnlich: „Macbeth does murder sleep, the innocent sleep“ (Macbeth II, 2) — „Macbeth mordet den Schlaf, den heiligen Schlaf.“

[2]) Diese ganze Scene (V, 2) ist von dem Dichter vor den übrigen geschrieben worden, und wie er auch selbst sagt, ist sie in der That wert, den

Heldin der Bibel, die von ihrem Glauben beseelt ist. Man begreift jedoch, daß Judith nach dieser That sich vernichtet fühlt. Nach Bethulien zurückgekehrt, stimmt sie nicht wie in der Bibel eine Dankeshymne an, sondern verlangt von den Priestern, daß man sie töte, sobald sie es wünsche, als Lohn für das, was sie vollbracht hat. Den Grund für diese Bitte finden wir gleich darauf in den letzten Worten des Dramas, wenn sie zu Mirza sagt: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schoß unfruchtbar sei! Vielleicht ist er mir gnädig!“

Hebbel sagte bei Besprechung der „Jungfrau von Orleans“ von Schiller — auch er gedachte eine Jungfrau von Orleans zu schreiben —: „Die Gottheit selbst, wenn sie zur Erreichung großer Zwecke auf ein Individuum unmittelbar einwirkt und sich dadurch einen gewissermaßen willkürlichen Eingriff in das Weltgetriebe erlaubt, kann ihr Werkzeug vor der Zermalmung durch das nämliche Rad, das sie einen Augenblick aufhielt oder anders lenkte, nicht schützen.“

Auch seine Judith wird vernichtet von der Handlung, die sie vollbringt. Bei Hebbel aber liegt das Eigentümliche und unserer Meinung nach Bemerkenswerte darin, daß, während seine Personen nach ihrem individuellen Antrieb handeln, hier und da das geheimnisvolle, großartige Werk der „unsichtbaren Hand jenseits der Wolken“ durchbricht. Hebbel hat dieses Bild unendlich erweitert und ihm die Grandiosität und die imponierende Erhabenheit eines Naturschauspiels gegeben. So triumphiert der von der vermessenen Macht des Holofernes verhöhnte „unsichtbare Gott der Hebräer“ über alle Feinde, derselbe Gott, an dem das bedrückte Volk von Bethulien zu zweifeln anfängt. Das Werkzeug, das dieser Gott benutzt — Judith — unternimmt das Befreiungswerk mit der Absicht, seinen Gott triumphieren zu sehen, vollbringt es aber aus einem ganz persönlichen Grunde.[1]) Von dieser Vollbringung eines Werkes zum allgemeinen Nutzen, aber aus persönlichen Motiven, hatte schon Schillers „Tell“ ein Beispiel geliefert. Die Vaterlandsliebe, wie das

beiten des Theaters an die Seite gestellt zu werden. Schade, daß er selbst für die Bühne diese Scene gestrichen hatte, ohne welche die ganze Tragödie ihre Bedeutung verliert.

[1]) Sie selbst bekennt: „Nichts trieb mich als der Gedanke an mich selbst. O, hier ist ein Wirbel! Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir!“

religiöse Gefühl, ist ein zu geistiger, zu abstrakter Beweggrund, als daß er zu jeder Zeit und bei jedem Volke jene Rührung, jenes menschliche Mitleid erwecken könnte, das in uns die Tragödie hervorrufen soll. Wilhelm Tell, der Geßler tötet, um seinen Kanton Uri von seinem Tyrannen zu befreien, würde bei uns ein viel weniger lebhaftes Interesse erwecken als der Alpenjäger, den die grausame Willkür eines Tyrannen gezwungen hatte, einen Pfeil nach dem Kopfe des eigenen Kindes zu jagen. Auch Hebbel wurde von einem glücklichen poetischen Sinn getrieben, der Judith einen persönlichen Grund zur Ermordung des Holofernes zu geben. Der Umstand, daß durch die That dieses Weibes auch das Volk, und mit ihm, durch den Willen des unsichtbaren Gottes Israels, der Monotheismus über den Polytheismus triumphiert, kann dem Bilde nur Bedeutung und Grandiosität hinzufügen, und der Dichter ist weit davon entfernt, auf diesen Effekt zu verzichten und die historische Handlung zu einem bloß psychologischen Fall zu stempeln. In derselben Weise, wie Schiller aus der persönlichen Rache Tells die Befreiung der Schweizer heraufbeschwört, läßt Hebbel am Schlusse der „Judith“ die Hebräer ihre Freiheit und Unabhängigkeit begrüßen. Um das Drama des persönlichen Konfliktes gruppiert Hebbel das Epos voll poetischer Wirkung, den Akt der Auferstehung eines Volkes. Uns scheint daher, daß man die Kunst schätzen muß, mit welcher unser Dichter aus dem epischen Stoff einen dramatischen Konflikt solcher Schlagkraft geschaffen hat, die Kunst, mit der er das Interesse vom Befreiungswerke auf die Urheberin der Befreiung Bethuliens, auf die Gefühle der Judith gelenkt hat.

Es ist erklärlich, weshalb Hebbel seine Judith noch Jungfrau sein läßt; dies nicht etwa, weil er mit Schiller meint, daß eine reine Seele das Größte in der Welt vollbringen könne, — denn das ist ein romantischer und konventioneller Begriff, der das Licht der Kritik nicht erträgt, sondern weil, wie auch der Dichter selbst meint, der Schmerz um die Beleidigung, die Holofernes der Judith anthat, von der Jungfrau tiefer empfunden werden kann als von der Witwe, da sich jene, wie sie selbst sagt, als sie aus des Holofernes Zelt tritt: „Das übersah ich, als ich hierherkam“, der Beschimpfung ahnungslos aussetzte. Die Jungfrau Judith konnte ferner ihre Ehre opfern und nachher den Abscheu empfinden, welcher sie zur Rache trieb, während die Witwe Judith schon vorher einen Abscheu vor dem von ihr geforderten Opfer empfunden haben würde, so daß nachher der tiefere Grund zum Racheakt nicht vorgelegen hätte, wenn der

Dichter dem Charakter der Judith nicht jede Vornehmheit hätte nehmen und sie für die Bühne unmöglich machen wollen.

Hebbel selbst läßt sich in seinem Tagebuch (I, 196) weitläufig über Judiths sonderbare Lage aus, und eigentümlich muten uns, die wir an die Darstellung der seltensten und eigenartigsten Charaktere gewöhnt sind, seine Worte an: „Es frägt sich nur, ob Judith nicht hierdurch ihre symbolische Bedeutung verliert, ob sie nicht zur bloßen Exegese eines dunklen Menschencharakters herabsinkt.“ — Ist die verbreitetste, und wahrlich nicht die schlechteste dramatische Produktion unserer Tage etwas anderes als eben „bloße Exegese dunkler Menschencharaktere“? Und besteht nicht Hebbels Eigenart — oder soll man sagen Größe, eben in dem Erfassen und Wiedergeben solcher Charaktere? Doch man sieht hier, wie schwer es ist für den Begründer einer neuen Kunstrichtung, sich von der alten Kunstanschauung ganz freizumachen.

„Ich will trinken, ich will nicht nur nippen oder schlürfen, ich will in anhaltenden, tiefen Zügen trinken.“ Dies war ein Wunsch Hebbels in seiner Jugend.[1]) Und sein Held Holofernes verspürt denselben Durst. Er berauscht sich an seiner Macht, an seiner physischen Kraft und an seiner Überlegenheit. Niemand sucht in dem assyrischen Feldherrn einen idealen Heros, einen Paladin, einen Alexander den Großen. Auch in unserer Tragödie ist er kein Paladin, er ist vielmehr ein Koloß, dessen Maße das Natürliche weit überragen. Aber er ist nicht formlos: in seinen immensen Proportionen hat er ein Gepräge menschlicher Großartigkeit, die ihn interessant macht. Er ähnelt nicht dem rohen ägyptischen Ungeheuer, das die Erde mit seiner Last drückt, er ist die Kolossalstatue, in der man großartige menschliche Züge findet. Holofernes hat etwas Titanisches in sich, und seine barocke Idee, wie ein Gott angebetet werden zu wollen, charakterisiert ihn. Seine Grausamkeit ist nicht gräßlich, sie ist ein natürlicher Zug in diesem asiatischen Despoten, in dieser außerordentlichen Persönlichkeit, die sich so unendlich überlegen fühlt über das Pygmäenvolk, das ihn umgiebt. Er ist ein Ganzes von ungeheurer Kraft in der Mitte einer Sklavenschar.[2]) Der unermeßliche

[1]) Kuh a. o. O. I, S. 399. In den Tagebüchern, die mit dem 23. 3. 1835 beginnen, damals war Hebbel 22 Jahre alt, habe ich diese Worte nicht gefunden, die der Biograph wohl auf andere Weise erlangt haben wird.

[2]) Er sagt: „Es kommt mir unter all dem blöden Volk zuweilen vor, als ob sie nur dadurch zum Gefühl ihrer selbst kommen könnten, daß ich ihnen Arm und Bein abhaue“ (I, S. 8).

Stolz, der Holofernes beseelt, ist der Auswuchs aus den Demütigungen, die Hebbel in seiner qualvollen Jugend erleiden mußte. Wie Holofernes, so will sich auch Hebbel von niemandem durchschauen lassen.[1])

Und den stolzen Gedanken, den er oft in seinem Tagebuch ausdrückt: daß es dem Menschen vergönnt sein sollte, durch den Todesgedanken zu sterben, wenn er es wolle[2]), hat er auch dem Helden seiner Dichtung eingegeben, um das Bild dieser so unermeßlich kraftvollen Natur zu vervollkommnen. Es ist seltsam, daß dies auch ein Gedanke des leidenschaftlichen, aber weichen Kleist ist; seine Penthesilea tötet sich durch den eigenen Schmerz.[3]) Es ist eben das Streben dieser beiden verschiedenen, aber kraftvollen Naturen, die Grenze des Menschlichen zu überschreiten.

„Kraft, Kraft!" ist ein charakteristischer Ausruf des Holofernes. Der Dichter berauscht sich mit seinem Helden in diesen großen, prahlerischen Reden über seine Kraft. Holofernes erkennt seine Trunkenheit, denn als ihn ein Offizier mit einem „Holofernes!" unterbricht, antwortet er: „Du meinst, man muß sich nicht berauschen. Das ist wahr, denn wer den Rausch nicht kennt, weiß auch nichts davon, wie schal die Nüchternheit ist!" Man hat gegen diese Figur den Vorwurf erhoben, daß sie zu viel rede und daß sie in ihren Reden mit ihrer Kraft und Macht prahle, während sie in der Tragödie nichts oder fast nichts thue. Freilich ist es ein Fehler des Anfängers, daß er seine Personen sich in Worten charakterisieren läßt, daß sie uns vortragen, was sie denken, wie sie beschaffen sind, und uns lehren, wie wir sie beurteilen müssen. Es ist auch wahr, daß, wie Bulthaupt bemerkt, diese Charakterisierungsart den Zuschauer abstößt, aber das ist nur ein Fehler in der Form, der übrigens nur durch die außerordentliche und kraftvolle Individualität unseres Dichters bedingt ist. Aber es wäre schwer, uns auf andere

[1]) „Das ist die Kunst, sich nicht auslernen zu lassen, ewig ein Geheimnis zu bleiben! Das Wasser versteht diese Kunst nicht; man setzte dem Meer einen Damm und grub dem Fluß ein Bett. Das Feuer versteht sie auch nicht, es ist so weit heruntergekommen, daß die Küchenjungen seine Natur erforscht haben, und nun muß es jedem Lump seine Kost gar machen." (I, S. 7.)

[2]) So am 26. Dezember 1839: „Der Geist soll den Körper durch den Gedanken vernichten (fehlt wohl: können). Der Mensch, der stirbt durch den bloßen Gedanken zu sterben, hat seine Selbstbefreiung vollendet. Vielleicht gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise." (Tagebücher.)

[3]) Siehe S. 28.

Weise einen Holofernes zu geben, der uns interessieren könnte. Er hätte höchstens ein konventioneller Tyrann werden können, mit der Bestimmung, dem rächenden Schwerte zu unterliegen, denn der biblische Stoff weist ihm keine andere Rolle an, und der biblische Holofernes entbehrt deshalb jeder Erhabenheit und jedes künstlerischen Interesses. Hebbels Held aber lebt in der Zukunft, er soll der Welt eine Geißel werden, die Welt zerstören, damit eine neue aus ihr entstehe. Holofernes selbst merkt, daß er nur ein Prahler ist, da er von Dingen spricht, die noch als Keime in ihm liegen, und die er erst später wird erreichen können. Er will die Welt für Nebukadnezar erobern, um sie ihm nachher wieder abzunehmen. Als Ephraim ihn zu ermorden versucht, ruft er aus: „Den Holofernes töten: auslöschen den Blitz, der mit dem Weltbrande droht; eine Unsterblichkeit im Keime erdrücken, einen kühnen Anfang zum großmäuligten Prahler machen, indem man ihn um sein Ende verkürzt“ (V, S. 87).

Der Dichter zeigt dadurch, daß er eingesehen, daß sein Held durch den plötzlichen Tod ein Prahlhans bleiben würde. Wir können nicht leugnen, daß in diesem Großredner ein Mensch lebt, der mit einem originellen und fast übermenschlichen Genius begabt ist. Wir sind überzeugt, daß, wenn Judith ihm nicht das Riesenhaupt abgeschlagen hätte, er einer jener Gewaltigen geworden wäre, die wir mit Ehrfurcht anstaunen, einer jener Giganten, wie sie das Menschengeschlecht nur selten und wie durch eine Verirrung der Natur hervorbringt.

Um die finstere Größe dieses menschlichen Kolosses um so besser hervortreten zu lassen, hat ihm der Dichter eine Person gewöhnlicher Größe zur Seite gestellt: Ephraim, einen jungen Hebräer, der Judith liebt, ohne von dieser wiedergeliebt zu werden. Die rechtschaffene Mittelmäßigkeit Ephraims macht keinen Eindruck auf Judiths hohen Sinn. Sie fürchtet außerdem, ihm wie ihrem ehemaligen Gatten Unglück zu bringen, und schließlich kann sie Ephraim den Mangel an Energie und Initiative nicht verzeihen.[1] Sie verlangte von ihm, daß er den Holofernes töte. Ephraim sträubt sich, und verwundert entgegnet er ihr: „Verachte mich! Aber erst zeig' mir den, der das Unmögliche möglich macht!“ Hieraus schließt Judith: „Und ist

[1] Sie sagt zu ihrer Magd Mirza: „Ein Mann mag dem anderen seine Feigheit verzeihen, nimmer ein Weib“, und kurz vorher: „Jedes Weib hat ein Recht, von jedem Mann zu verlangen, daß er ein Held sei!“ (III, S. 38).

deine Feigheit die deines ganzen Geschlechts . . ., dann hat ein Weib ein Recht erlangt auf eine große That." Dies nimmt ihrem Charakter das Gepräge der Amazone, des Mannweibes, das ihr eigen zu sein scheint. Die leidenschaftlichen Worte, mit welcher Judith von Ephraim verlangt, daß er den Holofernes töte, vermögen es, die schwache Seele Ephraims aufzurütteln, und die Liebe und die Bewunderung, die er für sie empfindet, wecken in seinem Herzen den Ehrgeiz, ihrer würdig zu werden. Er unternimmt stillschweigend die kühne That, und wir sehen ihn im Zelte des Holofernes wieder am fünften Tage, nachdem Judith daselbst ankam. Es war der Tag, an dem Judith im Vertrauen auf ihren Gott die Ermordung des Holofernes vollbringen wollte. Und in ihrem Gottvertrauen sagte sie auch zu dem Assyrer: „In fünf Tagen bringt er es zu Ende!" Judith war eben zu Holofernes gerufen worden; sie sollte mit ihm trinken, sich an seinem Wein berauschen, sie sollte thun, was sie bis dahin standhaft zurückgewiesen hatte. Nun wird Ephraim in das Zelt geführt, er hatte angegeben, wichtige Mitteilungen von der belagerten Stadt zu bringen. Er wirft sich Holofernes zu Füßen: „Herr, sicherst du mir mein Leben?" Und als er das Versprechen erhalten hat, stürzt er sich mit einem Dolch auf den Mächtigen. Gewandt weicht Holofernes aus und entwaffnet den Unglücklichen. Ein Hauptmann will ihn erschlagen, doch Holofernes verhindert es. Ephraim will sich selbst in sein Schwert stürzen mit dem Ausruf: „Das sah Judith! — Ewige Schande über mich!" Aber Holofernes vereitelt auch dies[1]), dann spricht er zu Judith: „Giebt's viele Schlangen in Bethulien?" — „Nein!" antwortet diese, „aber manchen Rasenden!" Die ganz auf der Manneskraft basierende Überlegenheit des Holofernes gegenüber dem jungen Hebräer, der einer von jenen ist, die, wie Judith sich sehr treffend ausdrückt, auch dann fehlen, wenn sie etwas Gutes vollbringen wollen — diese Überlegenheit zwingt dem Weibe Bewunderung ab. Judith erbebt im Zorn über sich selbst und wird ihrer doch nicht Herr! „Du bist groß und andere sind klein!" ruft sie aus, dann betet sie für sich: „Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheue! — Er ist ein Mann!" Zum Glück für Bethulien

---

[1]) „Willst du mir das Halten meines Wortes unmöglich machen? — Ich sicherte dir dein Leben, ich muß dich also auch gegen dich selbst schützen! Ergreift ihn! — Ist nicht mein Lieblingsaffe verreckt? — Steckt ihn in dessen Käfig und lehrt ihn die Kunststücke seines schnurrigen Vorgängers" (V, S. 86).

mißbraucht er seine Kraft, lacht über das schwache Weib, das sich ihm widersetzt, verachtet ihre Schwäche und wird dafür gestraft.

An Charakteren haben wir in diesem Drama nur Holofernes und Judith. Ephraim hat nur eine episodische Rolle, und Mirza, die assyrischen Hauptleute, Achior, ein Hauptmann der Moabiter, der mit Holofernes über den Gott der Hebräer spricht, und der nach Bethulien geschickt wird, um die Wunderthaten dieses Gottes zu sehen — all diese Figuren sind nur Nebenrollen und haben keine Bedeutung für die Entwickelung der Tragödie. Und doch ist sie keine Tragödie klassischer Art, in welcher zwei oder drei Personen die ganze Handlung tragen und mit ihren Schicksalen und Gefühlen unser ganzes Interesse in Anspruch nehmen. Ein moderner, belebender Hauch, derselbe Geist, wie er die Dichtungen Shakespeares durchzieht, weht in dieser Tragödie und giebt ihr jene Lebenswahrheit, der wir in seinen Personen begegnen. Bei Shakespeare ist das Volk die Umwelt, in welcher sich das menschliche Drama entwickelt: das leibhaftige Volk, nicht eine Anzahl von Statisten, die als Masse sprechen und nur durch die Haupthandlung belebt werden —, es ist nicht ein Bestandteil der spanischen Dekoration. Shakespeares Hofleute, seine Soldaten, seine Figuren aus dem Volke sind Persönlichkeiten, wie man sie im Leben findet. Sie leiden, sie genießen, und vor allem: jeder denkt und handelt nach seiner Weise. Sie sind nicht nur als ein Chor um die Hauptpersonen gruppiert, wie es in der Tragödie der antiken Kunst der Fall ist. Diese strenge Beobachtung der Umwelt — die später in den Schulen der Naturalisten und Realisten bis zur Übertreibung durchgeführt worden ist, und in welcher das Milieu zur Hauptsache, ja fast zur Person wird, hat schon dem Goethischen Theater einen erhöhten Wert gegeben, und mit Recht werden die Volksscenen im „Egmont“ wie die in Schillers „Tell“ gelobt. Auch in Kleists „Hermannsschlacht“ wirkt die Volksscene wie eine wirkliche Begebenheit. Aber Kleist liebt es nicht, die Aufmerksamkeit von den psychologischen Konflikten seiner Personen abzulenken und sie auf ihre Umgebung zu richten. Hebbel dagegen hat es in den Volksscenen seiner „Judith“ gethan, doch wie wir sehen werden, aus sehr berechtigten Gründen. Sie stehen zwar ganz selbständig da, sind aber nicht überflüssig, ja sie sind sogar unentbehrlich, denn sie zeigen, wie dringend notwendig es ist, daß dem äußersten Elend der belagerten Stadt abgeholfen werde, in der sich schon eine Mutter die Adern öffnete, um ihr Kind vor dem Verschmachten zu retten. Aus diesen Scenen also geht es hervor, daß

die That der Judith notwendig ist, und diese Überzeugung veranlaßt uns, der Heldin unsere Sympathien in das Lager des Holofernes mitzugeben.

Diese Scenen sind bewundernswert. Die Personen darin sind gut charakterisiert, die Handlung ist lebendig und interessant. Sie besteht nicht aus einer Reihe eitler Reden, sie stellt die Schrecken des Wassermangels dar, unter dem die Stadt leidet. Das volkstümliche Leben ist in Thaten, nicht durch Worte dargethan, und die Personen sprechen eine an den erhabenen biblischen Ton erinnernde Sprache. Wahrheitsgetreu, aber ohne Ironie von seiten des Dichters ist der Zank der Bürger geschildert, die ein geschickter Egoist hintergehen, sie zu Grunde richten, sie überreden will, die Thore der Stadt zu öffnen. Diese ganze Scene ist mit solcher Leidenschaft geschildert, daß uns sogar ein Stummer, der zu reden und zu prophezeien beginnt, nicht wunder nimmt. Judith selbst weiß das erschrockene Volk durch ihren energie- und würdevollen Glauben zu erheben. Wie schon von Bulthaupt, Kuh und vielen anderen anerkannt wurde, sind diese Volksscenen kleine Meisterwerke, und sie trugen dem jungen Dichter auch einen aufrichtigen Beifall ein.

Diese ganze Tragödie ist in einer derben, ja oft zu derben Prosa geschrieben und weist in der Entwickelung der Handlung eine Rapidität und eine Knappheit auf, wie sie in dem Werke eines Anfängers uns verwundern machen. Sie weist eine Strenge der Form, eine Einheitlichkeit des Stils auf, wie sie oft Werke erfahrener Dichter nicht besitzen, und wie sie z. B. einem anderen Drama Hebbels, das er nach diesem schrieb, der „Genoveva“ nicht eigen sind. Während die „Genoveva“, wie wir sehen werden, in unendlich langen lyrischen Monologen, in unnötigem Scenenwechsel und in ungerechtfertigtem Auftreten und Abgehen der Personen zersplittert, ist die Judith auch vom Standpunkte theatralischer Wirksamkeit aus betrachtet eine kraftvolle Tragödie, und sie sollte von uns mit Achtung und Beifall aufgenommen werden, wie es auch von seiten der überraschten, dem Dichter wenig geneigten Zeitgenossen geschah.[1])

[1]) Auf Heine machte dies Drama einen tiefen Eindruck. Er sagte dem Dichter, der es uns in seinem Tagebuch (14. Oktober 1843, II. Bd., S. 7 und folg.) wiedererzählt: „daß dies Werk in unserer Zeit möglich gewesen, sei ihm wunderbar!“ und daß Hebbel mit seiner „außerordentlichen Gestaltungskraft“ noch der „großen Litteraturepoche“ angehöre, und daß er „denselben Weg gehe, den Shakespeare, Heinrich von Kleist und Grabbe gegangen“ seien.

Genoveva.

Es ist seltsam, wie in neuerer Zeit die dunkelsten und verderbtesten Gestalten der Geschichte und der Sage, gegen die bis dahin Ströme der Entrüstung sich ergossen hatten, wenn auch nicht mit Vorliebe, so aber doch häufig zum Gegenstand künstlerischer Schöpfungen gewählt werden. Schon Victor Hugo nahm zu seinen Dramen Räuber, Verbrecher und hassenswerte Individuen überhaupt, die er mit dem Glanze seiner Kunst umgab und durch diesen Adel sympathisch zu machen suchte. Die Lukretia Borgia wurde, wie der Dichter selbst bekennt, gewählt, um an ihr ein verkommenes Weib zu schildern, das seine Rehabilitierung durch die Mutterliebe erhält; die physische Häßlichkeit des Quasimod wird übersehen wegen des Interesses und der Sympathie, die uns sein Charakter abnötigt. Der grausame Nero und die verkommene Messalina haben ebenfalls mehr als einen Künstler zur Gestaltung angeregt. Hängt dies vielleicht davon ab, daß gute Charaktere schon zu oft behandelt wurden, und so dies Gebiet derart erschöpft sein mag, daß man nun die bösen Charaktere zur künstlerischen Behandlung hervorsucht? — Oder ist es, wie La Rochefoucauld in seiner ihm eigenen Ironie von den Gesinnungen meint, daß man die schlechten annähme, weil die besten Plätze der guten Partei schon besetzt seien und man deren letzte nicht wolle. Vielleicht geschieht es aus diesem Grunde, aber man muß dabei bemerken, daß die Charaktere, die man gewöhnlich als böse bezeichnet, die modernen Psychologen mehr anregen, da sie problematischer sind. Die Schattierungen, die bei dem Zusammenstoß verschiedener und kontrastierender Elemente entstehen, und welche die stark ausgeprägte Individualität eines Charakters bedingen, sind in den schlechten zahllos, während die sogenannten guten Charaktere sich leicht einer typischen Allgemeinheit nähern und darum nur schlecht zu einer ausprägenden Individualisierung zu verwerten sind.

Die rührende Legende von der Genoveva ist bekannt. Als ihr Gatte Siegfried zum Kreuzzuge aufbricht, vertraut er sie seinem Hausverwalter Golo an, der ihre Gattentreue zu erschüttern suchte. Da ihm dies aber nicht gelang, sorgte er dafür, daß man in ihrem Gemache einen Bedienten fand, so daß man an ihre Schuld glaubte und er sie in den Turm werfen konnte. Der zurückgekehrte Graf glaubt den Verleumdungen Golos und verurteilt seine Gattin und ihr Kind zum Tode. Im Walde, wohin man sie brachte, wagen die mitleidigen Henker nicht, das Urteil auszuführen, und sie nehmen ihr darum das Versprechen ab, daß sie den Wald nicht verlassen werde, und lassen sie am Leben. Eine Höhle wird ihre Wohnung, und eine Hirschkuh säugt ihr Kind. So leben Genoveva und der kleine Schmerzenreich sieben Jahre, bis der Graf, der auf der Jagd zufällig in diese Gegend kommt, daselbst sein Kind und Weib, dessen Unschuld er in der Zwischenzeit schon erkannt hatte, entdeckt. Die arme Genoveva überlebte jedoch nur wenige Tage diese Genugthuung.

Hebbel, der überall die Individualität hervorsucht, fand, daß die dramatische Person der Legende nicht Genoveva, sondern Golo sei. In seiner Seele mußte der grausige Konflikt entstehen, der ihn zur Schuld trieb. Wohl keiner der ehemaligen Leser des Volksbuches von Genoveva würde gedacht haben, daß der abscheuliche Golo selbst der Held eines Dramas werden könnte. In der That hätte der schlaue, aber böse Schloßverwalter, der wohl den Abscheu der naiven Legendenleser verdiente, unser Interesse nicht erregen können, und Hebbel hatte deshalb recht, daß er, obwohl er die Thaten beibehielt, welche die Legende dem Golo zuschrieb, doch die traditionelle Figur änderte. Die höchste sinnliche Leidenschaft ist der Beweggrund zu seinem Verbrechen, und mit Recht hat Hebbel ihn als jung aufgefaßt, denn so ist seine heiße und unbändige Liebe erklärlich und wahrscheinlich. Er wurde sehr trefflich „ein fieberhaft sinnlicher Halbknabe“ genannt.[1]) Und er ist thatsächlich der sinnliche Jüngling, in dem die erste Leidenschaft noch in dem Banne einer wilden Zügellosigkeit liegt.[2])

[1]) A. W. Ambros; bei Kuh, I, 516.

[2]) „O Liebe, niemals hab' ich dich erkannt,
Doch jetzt erkenne ich dein heilig Recht.
Du bist's, die diese kalte, spröde Welt
Durchflammen, schmelzen und verzehren soll!
Du bist nicht Leben, du bist Tod, ja Tod!
Du bist des Todes schönste, höchste Form,
Die einzige, die giebt indem sie nimmt!“ (I, 2.)

Er reflektiert mit dem starken und selbstquälerischen Geiste Hebbels, er durchforscht und beobachtet sich, wie es der Dichter mit seinem eigenen Herzen that, das er nicht zu leiten vermochte und das ihm darum zu einem Quell ewiger Reue wurde. Der Held des Dramas leidet unter demselben Zwiespalt, an dem auch der Dichter litt: eine unbezwingbare Leidenschaft, die ihn zum Unrecht treibt, und andererseits eine edle Seele, die den Sturz von Stufe zu Stufe verfolgt, die streng bis in das kleinste hinein die eigene Schuld erkennt und sich in Reue das Herz zerfleischt, ohne jedoch die Kraft zu besitzen, Einhalt zu gebieten.[1])

Golo ist aus der Tiefe der Seele Hebbels heraus geboren, er ist Blut seines Blutes. Wild flammt in ihm eine tyrannische Leidenschaft auf, und er besitzt nicht die moralische Kraft, sich zu beherrschen. Aber es mangelt ihm das Vermögen, Gegenliebe zu erwecken. Die Spontaneität seiner Leidenschaften wird verhängnisvoll für ihn: es fehlt ihm die Naivetät des Jünglings. Er stammt aus einer Idee, die Hebbel oft in seinen Tagebüchern niedergeschrieben hat, nämlich, daß „zwischen Gut und Bös kein anderer als ein zeitlicher, zufälliger Unterschied“ bestehe[2]), oder, wie er an einer anderen Stelle schreibt, daß „unsere meisten Laster zu stark entwickelte körperliche Sympathien sind und daher mit dem Körper selbst abgestreift werden müssen“.[3])

[1]) Auch Hebbel sah mit derselben Klarheit seine Schuld, wenn er sich seiner Vergehen gegen diejenigen anklagte, die ihn liebten. Man kann nicht ohne Rührung lesen, was er bei dem Tode seines Freundes Rousseau seinen Tagebüchern anvertraute, was er an Elise schrieb, wie bitter er die Ungerechtigkeiten bereut, die er dem jetzt Toten zugefügt hatte. Das hindert ihn jedoch nicht, einige Tage später wieder hinzuzufügen, daß er diese Selbstanklagen übertrieben habe. — So auch sind seine Briefe an Elise, deren milde und liebevolle Seele er peinigte, zuweilen voll tiefster Reue, was ihn aber nicht abhält, bei seinem ursprünglichen Benehmen zu verharren.

[2]) „Was ist das Böse? Kann es gut werden, so wird und muß es gut, und zwischen Gut und Bös steht kein anderer als ein zeitlicher Unterschied. Kann es aber nicht gut werden, hat es dann nicht Existenzberechtigung? Und da zwei Gegensätze nicht einen und denselben Grund haben können, ist nicht dann mit dem Bösen eine zweifache Weltwurzel gesetzt?“

[3]) Am 2. Februar 1839 (I, 145). Also mehr als 19 Monate, bevor er anfing, die Genoveva zu schreiben (13. September 1840). Und am 19. Juli 1840 (I, 219): „Der Gute, der von dem Bösen verlangt, daß er gut werden soll, frage sich doch zuvor, ob er selbst die Fähigkeit hat, böse zu werden. Eins ist so unmöglich wie das andere.“ Und am 29. Oktober 1840 (I, 229) schreibt er: „Das Böse steht als Schranke zwischen Gott und dem Menschen, aber als solche Schranke, die dem Menschen allein individuellen Bestand giebt. Wäre es nicht da, so würde

Golo ist ein edler Charakter, reich an natürlicher Begabung und guter Erziehung. Nicht umsonst läßt ihn der Dichter im Anfange des Dramas seine Tugenden aufzählen, als er den Grafen Siegfried bittet, ihn zu dem Kreuzzuge mitzunehmen. Es ist die Verfeinerung seiner Natur, die ihn zum Untergange führt. Es ist die Feinheit seines Gefühlsvermögens, die ihn dazu treibt, seine milde und wunderschöne Herrin zu lieben. Und diese seine Leidenschaft, so sehr sie auch von Anfang an in ihm tobt, läßt ihn schüchtern und stumm werden dem Weibe gegenüber, denn es schwebt so hoch und fremd über ihm wie ein Heiligenbild, „wovor man alle Sünden doppelt fühlt!“ [1]) Aber als sich Genoveva in dem Augenblick des Abschieds von Siegfried weiblich liebend und zärtlich zeigt, flammt des Jünglings Leidenschaft empor:

„Nur weil die Heil'ge Weib ward, lieb' ich sie:
Nur weil ich sah, wie süß sie küssen kann!“

Er läßt sich hinreißen und drückt einen Kuß auf die Lippen der Genoveva, die der Gatte bei seinem Abschiede ohnmächtig in seinen Armen zurückließ. Diese erste Schuld erträgt seine edle Seele nicht: sein abenteuerlich-leidenschaftlicher Charakter treibt ihn dazu, gewissermaßen Gott zu versuchen. Wenn Gott nicht wolle, daß er dies Weib liebe, solle er es ihm zeigen und ihn sterben lassen. Er besteigt einen hohen Turm, an dem noch die roten Blutflecken eines vor vielen Jahren Abgestürzten kleben; er will von der äußeren Seite des Turmes Dohlennester entfernen. Aber er stürzt nicht hinab, er kommt unverletzt zurück und erklärt sich dieses Wunder: „Damit in mir der Schurke reifen kann!“ (II, 2.) Da Siegfried ihm die Verwaltung des Schlosses und die Gattin anvertraute, bietet sich ihm Gelegenheit, sich an der engelschönen Herrin, von der er schon entzückt ist, immer mehr zu entflammen. Er bittet sie darum, sein Schwert zu weihen, und mit milder und feierlicher Würde beruft Genoveva es zum Schutze des wehrlosen, schwachen Weibes. Zu bald nur erkennt Golo in einer Scene in ihrem Zimmer, daß er das gefeite Schwert gegen sich richten müsse und sagt dies auch Genoveva. Diese antwortet ihm in der ihrem Charakter eigenen

---

der Mensch mit Gott zu eins.“ Auch Kleist hatte viel über Gut und Böse nachgedacht, und war zu dem Resultat gekommen: „Und so mögen wir am Ende thun, was wir wollen — wir thun recht!“ (Brahm a. o. O., S. 58).

[1]) In dem schönen Monologe (I, 2), der mit den Versen beginnt:

„Von Bildern spricht man, heilig — fremd und kalt,
Wovor man alle Sünden doppelt fühlt . . .“

Großmut: „Seht Golo, Ritter Tristan zieht erst fort. Ein Ruf aus diesem Fenster — er vernimmt und eilt herbei! — Ich rufe nicht — nun geht!“ Seine Ritterehre war hiermit auf die Probe gestellt. Golo empfindet es, und außer sich knirscht er: „Wer jetzt noch bleibt, der muß ein Schurke sein. Ich (er nimmt sein Schwert und steckt es ein) bin ein Schurk'. — Nun hab' ich Schurkenrecht! Denn auch ein Schurk' hat Recht —, er kann nicht mehr zurück, drum muß er vorwärts!“ (III, 10.) Dies ist das Sophisma, das den Untergang dieses Helden bedingt. Eine Schuld giebt ihm das Recht zu einer anderen noch größeren, um seine erste zu rechtfertigen. Das erste Vergehen, das er fast unwillkürlich gegen die Frau seines Wohlthäters verübte, giebt ihm nach seiner Theorie das Recht, Genoveva zu versuchen, damit der erste Schritt nicht vergebens gethan sei. Die Erniedrigung, die er selbst damit seinem Rittertum angethan hat, treibt ihn dazu, jede menschliche Rechtschaffenheit mit Füßen zu treten und seine Schuld bis aufs äußerste zu steigern, treibt ihn zu einer Raffiniertheit in Verrat und Lüge, zu der ein gewöhnlicher Verbrecher überhaupt nicht gelangen kann. Doch der Abscheu, den er in der Zeit, die zwischen seinen Verbrechen liegt, gegen sich selbst empfindet, ist so tief und wird so grausenerregend von ihm beschrieben, daß sein Schmerz auch uns erfüllt, daß wir Mitleid mit ihm empfinden. Allein die Leidenschaft läßt ihn vor keinem der stets ungeheurer werdenden Vergehen erschrecken — er sündigt vielmehr von neuem, sobald sich ihm die Gelegenheit dazu bietet. Zuletzt, im vierten Akte, ist der Cynismus vielleicht übertrieben, mit welchem er dem Siegfried seine gegen die arme Frau erdachte Lüge erzählt. Golo fällt zwar dem erschrockenen Gatten zu Füßen, indem er zweimal ausruft: „Ich log!“ Aber dieses Wort genügt nicht, um ihn zu rechtfertigen, wie es für den Grafen nicht genügt, ihn den schrecklichen Betrug erkennen zu lassen, mit dem er umgarnt ist.

Golo vollbringt das letzte Verbrechen: er giebt den Befehl zur Ermordung der Genoveva und des Kindes, den er in allen Einzelheiten auf die größte Gewißheit des Erfolges vorbereitet. Aber er faßt im letzten Augenblick den Entschluß, sie zu retten. Doch der Versuch scheitert an ihrem Edelmut. Allein die beiden Knechte, denen er den grausamen Auftrag gegeben hat, können sie nicht bis zur bestimmten Stelle bringen, und infolge einer vom Dichter sehr gut erdachten Verwickelung von Umständen unterlassen sie die Schreckensthat. Einer von ihnen wird von einem Tollen getötet, den anderen, der die falsche Kunde bringt, daß der

Befehl ausgeführt sei, ersticht Golo in seiner Entrüstung darüber, daß jener ihm ins Gesicht sagte: Genoveva sei unschuldig. So bleibt niemand, der sagen könnte, daß die Gräfin noch lebt. Golo ist vernichtet, er will sich nicht mehr verteidigen, er leugnet seine Schuld nicht, und dem Kaspar, einem treuen Diener des Grafen, der ihm gegenüber einen ihn erschreckenden Verdacht ausspricht, antwortet er apathisch (auf Siegfried deutend): „Ich sag' es ihm!" Und als der Diener ihn bittet, den Herrn mit der nun überflüssigen Kunde zu verschonen, überflüssig, weil es zur Hilfe zu spät sei, verspricht er es unter der Bedingung, daß Kaspar schwöre, an ihm ein schreckliches Urteil zu vollziehen, das er selbst über sich aussprechen werde. Indessen beginnt er selbst schon damit, sich die Augen auszustechen, da diese daran schuld seien, daß „er viel zu viel auf sie und viel zu wenig auf den Herrn geschaut" habe. Kaspar tötet ihn, ohne die weiteren Einzelheiten des Urteils abzuwarten.

Die Strafe, die Golo selbst über sich verhängt, ist auch charakteristisch für die eigentümliche Art seiner Liebe. Es ist eine zwar sinnliche Liebe, aber dennoch die Liebe eines poetischen Gemütes, einer Künstlerseele, eine Liebe, die ihren Sitz in den Augen hat.[1]) Golo wird der Beschauung der wunderschönen Gestalt der Genoveva nicht müde, und als ob ihm das nicht genügte, wiederholt er seine Bewunderung vor dem Bilde der Angebeteten. Die Worte, in die er vor diesem Gemälde ausbricht, geben den äußersten Zustand seines erotischen Deliriums, das seine Seele erfaßt hat, mit Wahrhaftigkeit wieder. Aber es ist der Wahn eines Künstlers, eines Dichters.

„Wie Funken springt's
Mir aus dem Bild entgegen, Funken strömt
Der Boden aus, die hellen Funken zieht
Mein Aug' aus allem, was mich rings umgiebt.
Dort steht ein Stuhl — ich trat hier einmal ein,
Sie saß darauf, und er stand neben ihr,
Verwirrt und rot erhob sie sich, er sprach
Mit mir, doch war die Stimme ihm bedeckt.
Ich ging und träumte in der Nacht!"

---

[1]) Hebbel selbst scheint, bei seinem tyrannischen Geist, in welchem mehr als die Wollust der Ehrgeiz und der Stolz mächtig waren, in welchem der Schwerpunkt mehr nach dem Verstande als nach dem Herzen hinneigte, die größte Lust an dem intellektuellen Genuß der Anschauung der Schönheit gefunden zu haben. Auch Holofernes sagt, als er zum erstenmal Judith sieht: „Ist's einem nicht, so lange man sie ansieht, als ob man ein köstlich Bad nähme — man wird das, was man sieht." (IV.)

Es sind nicht leere Worte, es sind die Züge jenes Bildes, die ihm dies entgegensprechen, die Züge jener milden, reinen Seele, die er mit dem Feuer seiner Liebe entzünden möchte.[1]) Und als sie ihm, von Schmerz entstellt, in dem Turme, mager und blaß wie ein Gespenst, wie ein Schatten ihrer selbst erscheint, als ihr Körper ihn nicht mehr zu dem heißen Wunsche sie zu besitzen hinreißen kann, redet zu ihm die stumme, aber für ihn beredte Sprache der Tugend, die Sprache alles dessen, was in der Welt erhaben ist, und weckt ihn zur Selbstverdammung, zur Verzweiflung. Diese zugleich sinnliche und ästhetische Leidenschaft war ein Zug Hebbels und ist hier ein Beweis für die edle Seele des Helden. Wie wahr sind die Worte des Grafen, der den Jüngling bemitleidet, obgleich er seine Verbrechen noch nicht kennt (V, 9):

„Du Armer dauerst mich; du warst ein Kind,
Als ich von hinnen zog. Was bist du jetzt?
Du bist wie jener, der zum Festmahl ging,
Und den man unterwegs ergriff und zwang,
Scharfrichterdienst zu thun. Nun war sein Kleid
Mit Blut bespregt, als bleiche Schreckgestalt
Trat er ins Haus der Freude ein und sah,
Selbst ein Gespenst, ringsum Gespenster nur!“

Wie man sieht, entwickelt sich das ganze Drama aus dem Charakter Golos. Genoveva bleibt, wie es der Dichter beabsichtigte, im Hintergrunde. Ihre passive Tugend eignet sich nicht zur dramatischen Entwicklung, daher muß ihre Rolle beschränkt sein. Wir lernen sie mehr aus den Worten Golos als aus ihren eigenen kennen. Hebbel selbst hatte in dem Entwurfe geschrieben, den er zwei Jahre vor der Ausführung des Dramas in München angefertigt hatte, sie sollte dastehn wie der sanfte Mond hinter dahinstürmenden Wolken.

So jedoch, wie sie in ihrer Milde, in ihrer Würde erscheint, in der sie es verschmäht, vor den Bedienten wegen des ihr zur Last gelegten Verbrechens des Ehebruchs sich zu rechtfertigen, ist Genoveva eine Figur, welche die Sympathie des Volkes besitzt; aber sie ist auch künstlerisch geartet und daher des Beifalls des gelehrten Publikums würdig. Sie bildet den Gegensatz zu dem heißen Ungestüm Golos, und man begreift, daß sie vielleicht deshalb von ihm so sehr begehrt wird. Ihre Tugend besteht in einem Dulden, dem jede Energie und

---

[1]) Er umarmt sie und ruft aus:

„Wohl nun hab' ich dich,
Nun halt' ich dich, in Flammen tauch' ich dich!“ (III, 10.)

Initiative fehlt: es ist eine echt weibliche Tugend und bedeutet auf dem ethischen Gebiete, was auf dem ästhetischen die weiche Schönheit, der blendend weiße Teint, die durchsichtige Haut und die blauen Adern der zarten Blondine sind. Hebbel sagte, daß sie ein Charakter sei, den der Scheiterhaufen nicht verzehre, sondern verkläre.

Es ist jedoch klar, daß dieser Charakter, der nur durch die Schönheit wirkt, der nur mit einem passiven Widerstand auf seine Umwelt reagiert, zu einem dramatischen Konflikte nicht Anlaß geben konnte. Und es scheint fast unmöglich, daß der Dichter der „Judith", die dramatisch so wirksam, so fest und streng in der Form ist, sich dazu hinreißen lassen konnte, dieses Drama fast nur aus überaus langen Monologen aufzubauen, die Personen grundlos auftreten und abgehen, den Golo lange Selbstgespräche halten zu lassen, dies in Gegenwart der Genoveva, die aber nichts anderes zu thun hat, als ihn nicht anzuhören. — Es ist fast unglaublich, daß es Hebbel ferner zu stande bringen konnte, dies Drama mit Episoden, mit breiten Nebenscenen, wie die in der Küche der Hexe Margareta, anzufüllen.

Wir finden zwar hier und da eine treffende und wirkungsvolle Situation, wie die schon erwähnte, in der Genoveva den eben aus dem Schlosse gegangenen Ritter Tristan zurückzurufen droht; wie im Anfang der Abschied Siegfrieds von der Genoveva, belebt durch die Gegenwart Golos, der mit einer Art eifersüchtiger Inbrunst der besorgten Zärtlichkeit der Gatten folgt; wie ferner die Scene in der Küche der Hexe, als Golo in den Ausruf: „Ich log!" ausbricht; wie endlich die so echte Trauer des Grafen, der an Golos Geständnis nicht glaubt, weil er annimmt, daß der junge Mann ihm den Schmerz über die Untreue der Gattin ersparen will. Aber das sind Augenblicke, die sich in der undramatischen Komposition des Ganzen verlieren, was übrigens dem Dichter selbst auch nicht entging.[1])

Aber welchen hochpoetischen Wert besitzt diese Dichtung! Wie viele Stellen sind, in denen die echteste Leidenschaft mit den phantasievollsten Worten der Poesie, in einer geschmeidigen und klangvollen Sprache gegeben ist. So ist z. B. die lange und undramatische Scene der Weihe des Schwertes (II, 7) von einer außerordentlichen poetischen Schönheit. Das ist echte Poesie, und ein funkelndes Gewand umgiebt mit natürlicher Anmut den klaren und poesievollen

[1]) „Doch es wird wohl kein Drama fürs Theater", schrieb er am 13. Septbr. 1840 in sein Tagebuch (I, 224), und am 31. Mai 1841: „O Genoveva, du machst mir viel Kummer! Lieben darf ich dich nicht, und vernichten darf ich dich auch nicht!" (I, 243.)

Gedanken dieser Scene. — Alles ist empfunden, ist aus dem Herzen des Dichters herausgeschrieben.[1])

Wie der Dichter für die Zeit seines Dramas „die poetische“ bestimmt hat, so kann man sagen, daß auch die Poesie dieses Dramas Kraft und Verdienst ist. Es ist ein Stück, das immer gelesen, aber auf der Bühne keine Wirkung haben wird. Auch der später in Wien (1854) erfolgte Beifall, nachdem der Dichter seine Genoveva in eine geschmacklose „Magellone“ umgearbeitet hatte, überzeugt uns nicht von dem Gegenteil. Hier fehlt die Wirbelsäule des Dramas — eine Handlung, ein Konflikt.[2]) Hebbel hatte das Werk für die Wiener Aufführung umgearbeitet, weil man eine Heilige auf der Bühne nicht dulden wollte. Doch durch die Umarbeitung wurde das Werk bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Mehr als die „Judith“ ist es ein Jugenddrama. Es scheint, daß der Dichter, sicher dadurch, daß er in der Judith der Form mächtig geworden, sich nun hinreißen ließ, zu schreiben, was ihm das Herz und die Phantasie diktierten, ohne sich um das Drama als solches zu kümmern.

Golo erkennt in einem seiner Monologe, daß alles eitel sei, außer der Liebe. — Das klingt wie ein Motto des Werkes, in welchem die Liebe nicht beschrieben, nicht analysiert ist, sondern wie ein wildes verzehrendes Feuer den armen Befallenen überwältigt, so daß er seiner Amme, die einwirft: „Unhold, die Höll' ist heiß!“ mit einer Art von Fatalismus lakonisch antworten kann: „Wie Liebesglut!“ Das Liebespoem, das den Golo zum Haupthelden und zum Opfer hat, endet mit dessen Tod. Aber der Titel des Dramas ist „Genoveva“. Daher müssen wir noch erfahren, was aus der Heiligen und ihrem

---

[1]) Wenn Hebbel erkannte, als er (13. Septbr. 1840) die „Genoveva“ eben angefangen hatte, daß dies Stück wohl kein Drama für das Theater werden könnte, schreibt er acht Tage später in sein Tagebuch (I, 225): „Thränen des Dankes, nimm sie, Ewiger! Aus allen Tiefen meiner Seele steigt Genoveva empor!“ Und wieder acht Tage später: „Der einzige Wunsch meiner Jugend, derjenige, in dem ich nur lebte, war, daß ich ein Dichter werden möchte. Ich bin einer geworden, und jetzt erst erkenn' ich, was das heißt.“ Und in einem Briefe an Ludolf Wienbarg, den größten Ästhetiker der Jungdeutschen, dem er zwei Jahre später (22. Novbr. 1842) schrieb, bestätigt er die Subjektivität dieses Dramas: „Das Stück ist aus sehr trüben und düsteren Gemütsstimmungen hervorgegangen, es ist eher ein aufgebrochenes Geschwür, als ein objektives Werk!“ (Tagebücher I, 296).

[2]) „‚Judith‘ und ‚Genoveva‘ sind, wie ich jetzt klar erkenne, nur noch Kraft- und Talentproben, keine Werke,“ ist das strenge Urteil des Dichters selbst (30. Januar 1842, Tagebücher I, 304).

Sohne, dem kleinen Schmerzenreich, geworden ist. In dem Volksbuche ist dies der interessanteste Teil, der gewiß bei allen, die ihn lesen, die größte Rührung hervorrief. So, wie das arme Weib sich retten konnte in dem großen wilden Wald, wie ihm die gute Hirschkuh diente, und wie es die sieben Jahre mit seinem Kinde zubrachte, und zuletzt das Zusammentreffen mit dem Gatten und die endgültige Versöhnung. Aber auch darin ist kein dramatisches Moment, es ist nur die Thatsache der Wiedererkennung darin, und Hebbel hatte recht, sein Nachspiel auf diese Wiedererkennung zu beschränken. Einige Kritiker haben behauptet, daß das Drama mit dem Tode Golos zu Ende, und das Nachspiel überflüssig sei. Es ist wahr, daß es mit dem vorhergehenden Poem der Liebe Golos nichts zu thun hat, aber wir erwarten dieses Nachspiel. Der Leser hat das Recht, eine Nachricht über das weitere Schicksal der armen, so grausam verleumdeten, so hart geprüften Gattin zu fordern. Das Werk, soweit es sich mit der Genoveva beschäftigt, war mit dem fünften Akte nicht zu Ende: Genoveva bedurfte, wie der Dichter selbst bemerkte, einer letzten Rechtfertigung: der Makel, der an ihrem Namen haftete, mußte beseitigt werden. Und dazu dienen eben jene wenigen Scenen, und der Dichter that gut daran, sie knapp zu fassen. Auch der ritterliche, männliche, etwas traditionelle und typische Charakter Siegfrieds findet seine vollkommene Entwickelung in dem herben Schmerze, der ihn bei dem Anblick der teuren Gattin befällt.

Dem spekulativen Geist Hebbels scheint die Welle der Leidenschaft, aus der heraus er sein Drama schrieb, nicht genügt zu haben: er wollte sein Werk vertiefen und ihm durch einen philosophischen Gedanken einen größeren Wert geben. Wie er der „Judith“ den Sieg des Monotheismus über den Polytheismus als Hintergrund gab, so wollte er der „Genoveva“ philosophischen Gehalt verleihen durch „die christliche Idee der Sühnung und Genugthuung durch Heilige“. Während jedoch in dem biblischen Stoff der Judith diese philosophische Idee hier und da großartig und natürlich durchbricht und dem Werke etwas Imposantes giebt, ist in der volkstümlichen Sage der Genoveva dieser philosophische Gedanke etwas Fremdes und nicht so mit der Handlung verwachsen, daß er wie selbstverständlich daraus hervorspringt. Niemand vermutet diese Idee darin, und das Drama könnte auch ohne sie bestehen. Diese Mystik ist etwas Angehängtes, das dem Werke nicht organisch ist. Erst im vierten Akte tritt sie uns in den Worten des Geistes Dragos entgegen, welcher der Hexe erscheint, um ihr anzukündigen:

„Die Zeit ist um, wo der befleckte Ball
Der Erde neu entsündigt werden muß,
Wenn nicht der Donner aus der Hand des Herrn,
Die schon sich hob, zermalmend fallen soll.
Er that im Anbeginn den Gnadenschwur,
Daß er das arme menschliche Geschlecht
Nie tilgen will, wenn alle tausend Jahr
Auch nur ein einziger vor ihm besteht.
Auf Genoveva schaut sein Auge jetzt
Herab und sieht die andern alle nicht;
In sieben langen, langen Jahren wird
Sie dulden, was ein Mensch nur dulden kann!"

Die seltsame Idee, daß die Schmerzen der milden Genoveva die Welt reinigen sollen, erklärt uns, weshalb der Dichter die finsteren und grausamen Scenen so breit ausgeführt hat, wie auch die, in welcher ein armer alter Jude ins Schloß geschleppt, ohne Ursache erschlagen wird und im Sterben einen schrecklichen Fluch ausstößt. Sie erklärt uns, warum dem bösen Charakter der Hexe Margarete so viel Raum gegeben ist, an dem gezeigt werden sollte, wie die Welt mit allerlei Schuld beladen sei. Aber das alles ist wie der gemachte Hintergrund, den der Photograph seinem Bilde giebt.

Der sagenhafte Apparat mit der Hexe, mit der Geistererscheinung, mit dem Zauberspiegel häuft Situationen an, die dem Werke nicht zum Vorteil gereichen. Es ist eine Konzession an den Stoff und an den romantischen Geschmack, der höchstens uns erklären kann, wie Siegfried auch durch die Zauberkünste dazu bewegt wird, die Verleumdung seiner Gattin für wahr zu halten, obgleich er sie als rein und tugendhaft kennt. So wird auch das Hassenswerte und raffiniert Schlechte, das in dem Verrat an der Genoveva enthalten ist, von der Hexe erdacht und dem Golo eingegeben, damit dessen Charakter das Verabscheuungswürdige verliere, das durch die Handlung zwar bedingt ist, ihn aber als zu niederträchtig gestempelt hätte, wenn es in ihm selbst seinen Ursprung gehabt hätte.

Auch dieses Drama hat viele Nebenpersonen, die, obgleich sie in nicht so scharf und lebendig gestalteten Gruppenscenen hervortreten wie die der „Judith", doch mit psychologischer Feinheit individualisiert und charakterisiert sind. So ist der tolle Klaus z. B. eine geniale Schöpfung, die dem taubstummen Doniel der Judith gleichgestellt werden kann. Mit seinen weißen und rosigen Wangen, wie die eines Kindes, macht er einen tiefen Eindruck auf uns. Der Dichter läßt ihn mit einer gewissen gutmütigen Ironie zu einem Werkzeuge

der Gerechtigkeit, der Vorsehung werden und ihn die Ermordung der Genoveva verhindern.

Blicken wir zurück über das Stück, so müssen wir gestehen, daß die „Genoveva", als Drama betrachtet, wohl einen Rückschritt bedeutet; aber niemand wird sich dem Zauber der Poesie, die so reich und echt aus den Versen hervorquillt, niemand sich des Eindruckes der bestrickenden Wahrheit entziehen können, mit welcher die Leidenschaft Golos dargestellt ist.[1])

[1]) Auch der bedeutendste der Romantiker, Ludwig Tieck, hatte eine „Genoveva" geschrieben, und noch früher der Kunstgenosse des jungen Goethe, Johann Friedrich Müller, der in der Litteraturgeschichte, seines Berufes wegen, unter dem Namen Maler Müller bekannt ist. Nachdem Hebbel des letzteren Genoveva gelesen hatte, schrieb er in sein Tagebuch (2. Februar 39: I, 141): „Seine Genoveva ist ein Nichts" . . . „sie enthält nur einen einzigen schönen Zug" — nämlich die Frage des kleinen Schmerzenreich, der seinen Vater in Thränen knieen sieht. Sie lautet: „Der Mann ist so traurig wie meine Mutter, sollte es wohl mein Vater sein?" — Gleich entschloß Hebbel sich zu seinem eigenen Drama mit der Überzeugung, daß die dramatische Bedeutung dieses Stoffes nur in dem Charakter des Golo liegen könne. Aber erst 18 Monate später begann er seine „Genoveva" zu schreiben, also 1840, und dies am 13. September: „weil ich die Tieck'sche las, mit der ich nicht zufrieden bin" (I, 249); oder, wie er sich drei Monate später noch kräftiger ausdrückt: „durch Indignation über Tiecks Drama gleichen Namens" (I, 231). Vollendet wurde diese Dichtung 1841; sie erschien 1843 zum erstenmal im Druck. Das Nachspiel schrieb Hebbel erst 1851 und ließ es 1852 in Kühnes „Europa" abdrucken.



Maria Magdalena.

Dieses bürgerliche Trauerspiel wurde zum größten Teil in Paris geschrieben, wohin sich Hebbel 1843 mit einem ihm vom König Christian VIII. gestifteten Reisestipendium begeben hatte. 1843, am 4. Dezember, wurde das Werk beendet. 1844 erschien es im Buchhandel, und 1846 wurde es zum erstenmal in Leipzig mit glänzendem Erfolge aufgeführt. In einer ganz entgegengesetzten Welt, in der geschäftigen Hast einer Weltstadt, in deren vielseitigem, künstlerischem und litterarischem Leben tauchten in seinem Geiste mit größter Klarheit die Bilder seiner frühesten Jugend auf, die er in deutschen Kleinstädten verbracht hatte, wo die Lebensweise eine engherzige, eine streng monotone ist. Es war ein Leben, das in seiner Regelmäßigkeit der Gewohnheiten und der Sitten, wenn durch das rosige Licht der Poesie erschaut, zur Darstellung jener Idyllen sich eignen konnte, wie sie uns Voß, Claudius und andere hinterlassen haben. Dies aber nicht für Hebbel, der während der besten Jahre seiner Jugend in tiefster Bedrängnis lebte, der das ganze Elend lebhaft empfand, so daß er später ausrufen konnte, seine Jugend sei eine Hölle gewesen, und daß er mit Bitterkeit sich fragen konnte: „Wer tilgt aus meiner Seele alle die Risse und Blutspuren wieder weg, die sie nun schon seit zwanzig Jahren entstellen?" (Tagebücher II, 15.) Für diesen Hebbel konnte das Leben der kleinen Leute kein lachendes Idyll werden; er fühlte und sah es vielmehr in seiner ganzen bedrückenden Enge, in seiner trüben Atmosphäre, und die Darstellung, die er ihm gab, war durchaus realistisch und milderte die dunklen und rauhen Züge nicht.

Schon seit seinem Aufenthalt in München (Herbst 1836 bis Ostern 1839) hatte Hebbel die Idee zu diesem Werke gefaßt, die ihm

von der Wirklichkeit, wie er sie im Leben schaute, eingegeben wurde. Er wohnte in jener Stadt bei einem Tischler Anton Schwarz, dessen Sohn während Hebbels Aufenthalt plötzlich in Haft genommen wurde. Unser Dichter wurde an diese Familie gefesselt durch des Tischlers Tochter Beppi (Josephine), die ihm in ihrer offenen, aufrichtigen, obgleich etwas leichtfertigen Natur gefiel. Sie war katholisch und phantastisch, aber gläubig, und der Dichter fand daran Gefallen, sich die ihm geheimnisvoll und poetisch erscheinenden Gebräuche ihrer Religion, die Träume und die eigenen Abenteuer von ihr, der vom Schicksal schon Heimgesuchten, erzählen zu lassen. Das Verhältnis Hebbels zu diesem Mädchen, dessen Ruf zwar nicht der beste war, das aber ein gutes Herz hatte, war ein intimes.[1])

Trotzdem entnahm Hebbel für sein Drama sehr wenig dem Charakter dieses Mädchens, dem trotz der Güte jedenfalls die Vornehmheit des Empfindens fehlte, und für das er auch nur eine vorübergehende Neigung hatte. Er sah sie gern, wie er sich freute, wenn die Sonne in sein Zimmer schien, die er aber auch entbehren konnte, wenn sie nicht da war. Im Charakter der Heldin der „Maria Magdalena“ ist ein Zug der unerschöpflichen Güte, der Sanftmut, sowie auch des Selbstaufopferungsvermögens der Elise Lensing zu erkennen. Dies steht aber im Hintergrunde, denn obwohl die Personen dieses Dramas aus dem wirklichen Leben gesehen sind, so wuchsen sie doch aus der Betrachtung des Dichters heraus. Aber sie sind nicht subjektiv wie seine früheren Dramen; man trifft nicht, wie Hebbel selbst bemerkt, das Beben der eigenen Leidenschaft des Dichters, sie sind vielmehr objektiv gehalten und fein psychologisch durchgeführt.

Der Verstand hat das Entstehen dieses Werkes überwacht und die Phantasie wie auch die Spekulation im Zaume gehalten.[2]) So ist es ein Drama von fester Struktur, von bewundernswerter Harmonie und Stileinheit geworden. Alles eilt, ohne Abschweifungen,

---

[1]) Ein Zug charakterisiert sie: Nachdem sie sich einmal wegen seiner Neigung zur Gewaltthätigkeit mit ihm gezankt hatte, kam sie wieder zu ihm und sagte, sie habe an all die zerrissenen Strümpfe gedacht, die zu stopfen seien, und wolle deshalb Frieden machen.

[2]) „Es kam darauf an, durch das einfache Lebensbild selbst zu wirken und alle Seitenblicke des Gedankens und der Reflexion zu vermeiden, da sie mit den dargestellten Charakteren sich nicht vertragen.“ (II, 40.) Und weiter unten: „Bei Dramen wie ‚Judith‘ und ‚Genoveva‘ zog ich gewissermaßen auf jeder Seite das Resultat des Dichtungsprozesses, bei diesem letzten ist es anders, der Gehalt kann nur im ganzen, nur in der vollendeten Geschlossenheit der Form gesucht werden.“

dem Ende zu. Jede Scene, jedes Gespräch hat einen Zweck, und die verschiedenen Teile der Handlung sind dadurch so ineinander verkettet, daß sie einander vorbereiten.[1]) Wenige Theaterstücke wurden wie dieses aus einem Gusse konzipiert und ausgeführt, besonders nicht in der so mißkreditierten Gattung des bürgerlichen Trauerspiels, in dem eine große Menge von Thränen vergießen zu lassen man für nötig hielt. Weder Diderot noch seine Nachfolger haben es verstanden, einen wahren und ergreifenden tragischen Sinn zum Ausdruck zu bringen. Unser Drama kann nur mit Lessings „Emilia Galotti" verglichen werden, in der ja auch ein wahrer tragischer Gedanke zum Ausdruck gekommen ist, wenn man diese Tragödie, welche die Thaten des Fürsten Gonzaga geißelt, eine bürgerliche nennen darf. Die „Maria Magdalena" dagegen ist ein ganz modernes Drama, in dem nicht nur die Lokalfarbe, sondern auch sozusagen die Lokalstimmung mit außerordentlicher Wahrheit wiedergegeben ist. Es ist die Geschichte eines Mädchens, das, während es einen jungen Mann liebt und sich von diesem vergessen glaubt, sich mit einem andern verspricht, sich diesem hingiebt und dann, von letzterem verlassen, sich in einen Brunnen stürzt, um sich und die Ihrigen der ihr drohenden Schande zu überheben. Diese einfache Fabel ist zu einem Meisterwerke der dramatischen Kunst herausgearbeitet. In dem Milieu des kleinen Bürgertums, von dem Elend des Lebens bedrückt, entwickeln sich die Charaktere, die in ihrer Individualisierung zu den psychologisch tiefsten gehören, die ein Dichter je erdacht hat.

Die Seele des Ganzen ist der Tischlermeister Anton in seinem streng bürgerlichen Anstrich. Ein barscher Biedermann, den die Härte des Lebens zu einem verschlossenen Charakter gemacht hat, und der, wie ein Kerberos, die Ehre der Familie hütet. Er trägt das Leben als eine Last. In dem Herzen dieser dornigen Natur[2]) aber schlummert eine Großmut, ein Zartgefühl, die dann und wann

[1]) Die Architektur dieses Dramas verglich Friedrich von Uechtritz, ein dramatischer Dichter und Freund Hebbels, „den eingeübten Formen des borghesischen Fechters, welche, allen unnützen Fettes entkleidet, die gestählten Sehnen einer edlen Menschennatur in gefälliger Rundung zeigen." (Kuh II, 100.)

[2]) Er selbst erzählt, wie er allmählich stachelig wie ein Igel geworden sei: „Erst waren all die Stacheln bei mir nach innen gerichtet, da kniffen und drückten sie alle zu ihrem Spaß auf meiner nachgiebigen, glatten Haut herum und freuten sich, wenn ich zusammenfuhr, weil die Spitzen mir in Herz und Eingeweide drangen. Aber das Ding gefiel mir nicht, ich kehrte meine Haut um, nun fuhren ihnen die Borsten in die Finger, und ich hatte Frieden." (I, 5).

in den Reden mit seiner Frau erwachen, noch mehr aber uns in der Erzählung entgegentreten von der Verwendung von tausend Thalern, welche die Mitgift der Tochter hätten sein sollen. Die Schwierigkeiten seines bitteren Kampfes ums Dasein machten seinen Charakter zäh wie Leder. Er ist in sich gekehrt und betrachtet seine Umwelt als ein feindliches Lager, von dem er nur Fallen und Nachstellungen erwartet. Dieser Pessimist, der bei seinem Ringen knorrig wie eine von den Winden umtoste, aber in ihrer Urwüchsigkeit trotzende Eiche dasteht, treibt mit der Ehre eine Art Abgötterei[1]), man versteht darum das Zusammenbrechen seiner Kräfte, die finstere Misanthropie, die ihn packt, als sein Sohn unter der Beschuldigung, einen Schmuck gestohlen zu haben, in das Gefängnis geworfen wird. Neben dem in der Strenge so unerschütterlichen Vater, in dem monotonen und engen Kreise eines armen Hauses und eines einseitigen Lebens entwickelt sich der Charakter der Klara, eines einfachen Mädchens, das eine gute Seele besitzt. Die Umstände, aus denen des Vaters stacheliger Hochmut erwuchs, ließen in ihr eine stolze Zurückhaltung heranreifen. Die langgeübte Gewohnheit, den eigenen Willen zu unterdrücken und sich zu versagen, was ihrem Geschmacke entsprochen hatte, wird in ihr sozusagen zu einem Instinkt, der sie dazu treibt, die natürlichsten und berechtigtsten Gefühle zu verleugnen. Sie ist eine Sklavin der Pflicht aus Gewohnheit — aus Nachgiebigkeit, nicht wie ihr Vater aus eigener Wahl. Sie neigt zum Katholizismus, wie ihr Vater (nach der treffenden Bemerkung Kuhs) ein strenger Vertreter des Protestantismus ist. Die Augen gen Himmel gerichtet sagt sie zu ihrem Gotte: „Ich wollt', ich hätt' einen Glauben wie die Katholischen, daß ich dir etwas schenken dürfte!“ (I, 3.) Sie hat eine feinbesaitete Seele. Einige ihrer Monologe sind voller poetischer Schönheiten, die aber aus ihr selbst hervorquellen, nicht, wie es oft in Dramen der Fall ist, aus der sprachlichen Gewandtheit des Dichters. Es sind ihre vornehmen Eigenschaften, der Widerstand gegen das eigene Gefühl, an denen sie zu Grunde geht, wie andere an der Nachgiebigkeit gegen sich selbst verderben.

Klara liebt den Gespielen ihrer Kindheit, der, nachdem er die Universität bezogen hat, ihr keine Nachrichten mehr von sich giebt. In ihrer mit Stolz gepaarten Bescheidenheit glaubt sie sich von dem Jüngling verschmäht. Sie folgt daher dem Zureden ihrer Mutter,

[1]) „Legt mir auf den Nacken, was ihr wollt, nur schneidet mir nicht den Nerv durch, der mich zusammenhält.“ (II, 1.)

einer schlichten, guten Frau, die sie mit dem Schreiber Leonhard verheiraten will. Leonhard ist ein solider und kluger Mann, der, durch einen nach dem Schlauen und Berechnenden hin begabten Sinn, eine gute Partie zu werden verspricht. Ein Zug, den die Mütter gerne für die Gewähr des Vorwärtskommens hinnehmen, der aber oft nur eine große Minderwertigkeit der Seele deckt. Teils aus Gehorsam gegen die Mutter, teils aus Stolz dem Geliebten gegenüber, und besonders in der Meinung, das zu thun, was das klugste sei, verspricht sich Klara mit Leonhard.

Der Jugendgefährte, der nun seine Studien beendet hat, kommt zurück und erhält die Stelle eines Gemeindesekretärs. Leonhard bemerkt die Erregung, die der Zurückgekommene in dem jungen Mädchen erweckt, und von Eifersucht und Sinnlichkeit getrieben verlangt er, um sie ganz an sich zu fesseln, das letzte, was das Mädchen dem Verlobten geben kann. Klara, die gewiß widerstanden hätte, wenn ihr Herz zu diesem Schritte sie gedrängt haben würde, glaubt in einem Augenblicke verhängnisvoller Verwirrung die Stimme der Pflicht zu erkennen, jene Stimme, der unbedingt zu folgen sie gewohnt ist, und die sie jetzt zwingt, der Bitte ihres Verlobten zu willfahren. Und gerade um ihr Herz zu überwinden, in welchem die frühere Neigung noch lebt, um eine unüberschreitbare Schranke zwischen ihr Herz und ihre Pflicht zu setzen, giebt sie sich kalt dem Leonhard hin, wie wenn sie einem absoluten Befehle der Notwendigkeit, einem kategorischen Imperativ gehorchte. Dieser Schritt, dessen Bedeutung so tragisch für die Heldin des Dramas wird, wurde zur Zeit des Dichters und auch später heftig getadelt. Man fand ihn für diese Figur nicht gerechtfertigt und derart anstößig, daß er sie für die Bühne unmöglich mache. Auch Bulthaupt erachtet ihn als diesem Charakter widersprechend und unorganisch. Uns dagegen scheint er zwar nicht lobenswert, aber als ein Sophisma dieser für die Erfüllung ihrer Pflicht so ängstlich besorgten und an Selbstüberwindung gewöhnten Seele durchaus erklärlich.[1] Ideal gedacht könnte ja ohne Zweifel das Mädchen diesen Fehltritt bei den gegebenen Umständen nicht begehen, es

[1] In einem Briefe vom 23. Januar 1844 an die Schauspielerin Crelinger (Tagebuch II, 68) sagt Hebbel: „Gretchen im Faust ist auch eine schwangere Heldin, und dies Gretchen gehört nicht bloß zu den höchsten und reinsten Gestalten aller Poesie, sondern es wird gespielt; eben aber auf den Zustand des Mädchens wird die ganze Katastrophe gebaut, ohne jenen fällt sie weg und mit ihr der ganze Faust."

könnte vielmehr nur aus Liebe fallen, so wie Gretchen durch Faust. Aber es ist ja gerade das Bestreben der Kunst unserer Zeit, nicht den idealen Typus der Theorie, sondern die psychologische Individualität der Person herauszuarbeiten. Das vorliegende Stück ist ein Beispiel dieser Richtung. Klara fällt durch eine Verirrung ihrer Seele, durch eine besondere Eigenschaft ihres Charakters. Gretchen ist ein Typus, Klara ist ein Individuum. Übrigens liegt Klaras Vergehen in der Vorgeschichte dieses Stückes, und das Drama beginnt erst, als die traurigen Folgen ihres Schrittes schon anfangen ins Gewicht zu fallen.

Die Handlung setzt an einem Sonntage ein. Am Tage, an dem die Frauen sich schmücken und die Männer die staubbedeckten Arbeitskleider ablegen, um nach dem Gottesdienste, die Pfeife rauchend, beim Gespräche zu sitzen, während das Mädchen seinen Bräutigam empfangen darf.

Klaras Mutter, eben von einer Krankheit genesen, die sie bis an den Grabesrand geführt hatte, geht in ihrem verschossenen Hochzeitskleide in die Kirche; Klara bleibt zu Hause, und Leonhard besucht sie. Das Mädchen, das ihn schon zwei Wochen mit Bangen, aber ohne Sehnsucht erwartete, empfängt ihn mit der gewohnten, schlecht verborgenen Kälte. Leonhard erklärt ihr, daß er die Zeit seiner absoluten Abwesenheit benützt hat, um das Kassiererexamen zu bestehen; den Erfolg hat er sich durch gemeine und feige Listen gesichert. Er hat der buckeligen Nichte des Bürgermeisters den Hof gemacht, er hat seinen Mitkandidaten vor dem Examen betrunken machen lassen; er rühmt sich nun seiner Thaten mit einer triumphierenden Selbstgefälligkeit und bewundert seine Schlauheit. Klara in ihrem Ekel vor seiner Niedrigkeit ruft aus: „O mein Gott, an diesen Menschen bin ich gekettet!“ Der kluge Bräutigam wünscht jetzt über die Veranlagung der tausend Thaler unterrichtet zu werden, die, wie er hofft, Meister Anton der Tochter als Mitgift geben werde. Aber das Geld ist nicht mehr vorhanden. Der mitleidsvolle Handwerker hatte mit der Summe seinen ehemaligen Meister vor dem Selbstmorde bewahrt und ihm, als er eines natürlichen Todes gestorben war, die zerrissene Quittung in den Sarg unter das Kopfkissen gelegt — zerrissen, weil er nicht schreiben konnte, und er sonst „ehrlich bezahlt“ darunter geschrieben haben würde. Bei dieser Nachricht wird der neue Kassierer kälter und beginnt die Zeitung zu lesen; Klaras Mutter tritt ein, die der sonst mürrische Alte heiter empfängt. In jenem Hause aber (wie auch in dem Vaterhause Hebbels) sind die

heiteren Stunden selten und sie müssen, wenn sie sich einstellen, mit um so schwereren wieder gebüßt werden; denn eine Freude stellt sich nie ein, ohne daß die Angst vor zu erwartendem Unglück ihren finsteren Schatten auf die des Glückes entwöhnten Herzen würfe. So bei Klara, die, wie sie sagt, vom Fenster aus beobachten will, wer der Mutter zuerst begegne[1]): „Es soll nichts bedeuten, nein, ich meine nur", sie ruft dann aber erschrocken aus: „der Totengräber!" Es ist in der That der Totengräber, der ein Grab auf Vorrat gegraben hat, weil er, wie er Klaras Mutter sagte, am Abend betrunken sein werde und am nächsten Tage nicht zu früh aufgejagt sein möchte. Und während die zurückgekommene Mutter diesen düsteren, eigentümlichen, in die Zukunft deutenden Scherz erzählt, liest Leonhard in der Zeitung, daß im Hause des Kaufmanns Wolfram ein Schmuck gestohlen worden sei. Meister Anton, dem die sorglose Lebensweise seines Sohnes zuwider ist, und der überhaupt dazu neigt, stets das Schlechteste anzunehmen und zu glauben, daß, wenn ein Unglück bevorstehe, es gerade ihn treffen müsse, ruft aus: „Da hat mein Karl vor ein paar Tagen einen Sekretär poliert." Und gleich darauf treten die Gemeindegerichtsdiener ein, Haussuchung zu halten; die Leute im roten Rock mit blauen Aufschlägen haßt Meister Anton, weil sie den Nächsten der Freiheit berauben; darum hatte er sie im Wirtshause beleidigt, und sie sind nun erfreut, sich jetzt an ihm rächen, ihm mit Schadenfreude berichten zu können, daß sie seinen Sohn schon in das Gefängnis gebracht haben. Als die von der Krankheit noch schwache Mutter von der Schande ihres Lieblings, von dem Unglück erfährt, das ihr Haus betroffen hat, stößt sie einen Schrei: „Jesus!" aus, fällt nieder und stirbt. Die Verzweiflung des Meisters Anton über die Schande, die ihm sein Sohn angethan hat, ist größer als der Schmerz um den Tod seines Weibes, denn dieser Schmerz ist seine eigene Sache und kommt darum erst an zweiter Stelle. Diese Affekte sind alle meisterhaft dargestellt, doch scheint es uns übertrieben, wenn der Alte, der doch von dem Vergehen seiner Tochter noch nichts weiß, diese bei der Leiche ihrer Mutter schwören läßt, daß sie noch sei, wie sie sein solle. Zwar durfte es dem alten Misanthropen als sein Vorrecht erscheinen, daß er ein noch größeres Unglück zu erwarten habe, nämlich, daß zugleich mit der

[1]) Auch bei Hebbel selbst treffen wir einen Aberglauben dieser Art. Er machte die gleichen Beobachtungen, als sein Freund Rousseau starb; damals war ihm zuerst eine Dame in Trauerkleidern begegnet; als er nach München abreiste, sah er zuerst die Königin, woraus er Glück für sich deutete.

Schmach des Sohnes auch ein Vergehen der Tochter an den Tag komme. Aber es ist eine übertriebene Charakterisierung, von der wir nicht überzeugt sein können, und so hören wir denn nicht besonders bewegt die Worte der Klara: „Ich — schwöre — dir — daß — ich — dir — nie — Schande — machen — will!"

Die Nachricht, daß Karl gestohlen habe, ist Leonhard ein willkommener Grund, das Verhältnis mit Klara zu lösen, dessen er überdrüssig ist, nachdem er Aufklärung über den Verbleib der tausend Thaler erhalten hat. Eine sehr gelungene Figur ist der typische Leonhard in seiner glatten und sittenheuchelnden Schurkerei, in seiner Feigheit, die sich mit der Klugheit ziert, in seiner Geschicklichkeit, mit welcher er eine Anzahl feiger Tücken begeht, um zu seinem Ziele zu gelangen. Mit Recht sagt ihm Klara, als sie ihn auf immer verläßt: „Dir wird's wohlgehn auf Erden!" Er ist aus dem Stoffe derjenigen gemacht, die fuchsschlau sind, sich gut kleiden, schön reden und eine Position in der Welt zu erobern und zu verteidigen wissen.

Nach dem Absagebriefe Leonhards, nach dem Tode der Mutter und nach der Festnahme des Bruders erfaßt eine stumme und verzweifelte Angst die Seele des Mädchens, und wir sehen es im zweiten Akt blaß und in sich gekehrt in dem verödeten Hause, neben dem sorgenvollen Vater. Der mürrische Meister Anton giebt seinem Schmerze Ausdruck, und als echter Schwarzseher findet er eine bittere Freude an der Aufzählung all der Schicksalsschläge, die ihn schon getroffen, und wieder auf die Möglichkeit hindeutend, daß auch Klara ihm Schande machen könnte, ruft er aus: „In dem Augenblick, wo ich merke, daß man auf dich mit Fingern zeigt, werd' ich — (mit einer Handbewegung an den Hals) mich rasieren, und dann, das schwör' ich dir zu, rasier' ich den ganzen Kerl weg!" Diese Worte sind für Klara, die ihren Vater und auch ihren eigenen Zustand kennt, von einer furchtbaren Schwere. Die Heiterkeit des schönen sonnigen Tages kontrastiert in furchtbarer Weise mit ihrem unaussprechlichen Schmerze, und sie möchte sterben, sie möchte auf immer mit ihrer Schande verschwinden, um dem Vater die Schmach und den Tod zu ersparen.[1])

[1]) „O Gott, o Gott! Erbarme dich! Erbarme dich über den alten Mann! Nimm mich zu dir! Ihm ist nicht anders zu helfen! Sieh — der Sonnenschein liegt so goldig auf der Straße, daß die Kinder mit Händen nach ihm greifen, die Vögel fliegen hin und her, Blumen und Kräuter werden nicht müde in die Höhe zu wachsen! Alles lebt, alles will leben; tausend Kranke zittern in dieser

Die gleich darauf eintreffende Nachricht, daß der Bruder unschuldig sei, vermag ihre trübe Stimmung nicht zu erhellen. Sie erweckt vielmehr in ihr nur den bitteren Gedanken: „Nun bist du's allein!“ (II, 4). Aber es ist ihr, „als müsse ihr gleich etwas einfallen, das alles wieder gut macht!“ Da tritt der Sekretär ein, ihr Spielgenosse der Jugendzeit, den sie geliebt hat, und der sich beeilt, ihr die frohe Botschaft zu bringen, die sie schon kurz zuvor erhalten hat, und zugleich, um nach so langer Trennung wieder bei ihr zu sein. Diese Scene ist eine der wahrsten und gelungensten. Sie ist voller Frische, sie ist wie ein Sonnenstrahl, der die düstere Stimmung auf einen Augenblick mit seinem Goldschimmer überflutet und uns die verhängnisvolle Situation um so deutlicher erkennen läßt.[1]) Der Sekretär will die Gespielin seiner Kindheit mit „Sie“ anreden und die ceremoniellen Aufmerksamkeiten ihr gegenüber beobachten, wie sie durch die lange Trennung und das Alter eigentlich bedingt wären, aber er kann schon nach den ersten Worten in diesem Tone nicht mehr fortfahren. Mit Natürlichkeit und mit heiterer, jugendlicher Ungezwungenheit bricht die frühere Vertraulichkeit wieder durch. Das ganze Haus, die alten Möbel, die bekannten Plätze rufen in ihm tausend Erinnerungen an die Kindheit wach, die sich ihm aus dem Herzen und in zusammenhangsloser Rede auf die Zunge drängen. Er spricht immerfort, um einen Anknüpfungspunkt zu finden und Klara sagen zu können, was sein Herz bewegt. Sie ist tief erschüttert, als sie ihn plötzlich und in ihrem Unglücke wieder sieht, und hört ihm, wie geistesabwesend, wie von dem Klange seiner Worte getragen, an. Die Lebenslust, die aus seiner Sprache klingt, dringt in ihr geängstigtes Herz und steigert noch ihre Traurigkeit: „Ach, das ist so wahr, so wahr — ich könnte gleich zu weinen anfangen.“ Dann vertieft sie sich wieder in ihre Qual und sagt: „Mir ist, als wär' ich auf einmal tausend Jahr alt geworden, und nun stände die Zeit

Stunde vor dir, o Tod: wer dich in der beklommenen Nacht noch rief, weil er seine Schmerzen nicht mehr ertragen konnte, der findet sein Lager jetzt wieder sanft und weich! — Ich rufe dich! Verschone den, dessen Seele sich am tiefsten vor dir wegkrümmt, laß ihm so lange Frist, bis die schöne Welt wieder grau und öde wird, nimm mich für ihn! Ich will nicht schaudern, wenn du mir deine kalte Hand reichst, ich will sie mutig fassen und dir freudiger folgen, als dir noch je ein Menschenkind gefolgt ist!“

[1]) In der Darstellung des Sekretärs hatte der Dichter, wie Kuh meint, seines teuren Freundes Rousseau Bild vor Augen, der schon einige Jahre vorher gestorben war, und den er innig geliebt hatte.

über mir still, ich kann nicht zurück und auch nicht vorwärts. O, dieser festgenagelte Sonnenschein und all die Heiterkeit um mich her!" (II, 5). Erst als sie den Namen Leonhard hört, löst sich ihre seelische Erstarrung und sie ruft aus: „Ich muß zu ihm — das ist's ja, ich bin nicht mehr die Schwester eines Diebs — o Gott, was will ich denn noch? Leonhard wird und muß. — Er braucht ja bloß kein Teufel zu sein, und alles ist wie vorher. (Schaudernd.) Wie vorher."

Und dann, sich zum Sekretär wendend, sagt sie: „Nimm's nicht übel, Friedrich." Dieser versteht sie nicht, und sie wiederholt: „Zu Leonhard, wohin denn sonst? Nur den einen Weg hab' ich auf dieser Welt noch zu machen!"

Der junge Mann fragt aber: „So liebst du ihn? Dann —"

Klara bricht endlich in die Worte aus: „Lieben? — Er oder der Tod! Wundert's wen, daß ich ihn wähle? Ich thät's nicht, dächt' ich an mich allein!"

Dem Sekretär wird die Lage der Dinge noch unklarer: „Er oder der Tod? — Mädchen, so spricht die Verzweiflung oder —" die Liebe wollte er sagen. Da aber bekennt Klara, scheu in ihrer Kühnheit und kalt-aufrichtig, ihre Neigung zu ihm.[1])

Der junge Mann, dem diese Nachricht das Herz mit so jubelnder Freude erfüllt, daß er den düsteren Sinn ihrer Worte gar nicht versteht, ruft aus: „Klara, ich hab's geahnt, als ich dich draußen im Garten sah!" Darauf Klara: „Hast du? — O, der andere auch! (Dumpf, als ob sie allein wäre.) Und er trat vor mich hin! Er oder ich! — O, mein Herz, mein verfluchtes Herz! Um ihm, um mir selbst zu beweisen, daß es nicht so sei, oder um's zu ersticken, wenn's so wäre, that ich, was mich jetzt — (in Thränen ausbrechend) Gott im Himmel, ich würde mich erbarmen, wenn ich du wäre, und du ich!"

Diese Wahrheit des Schmerzes erhöht sehr den tragischen Gehalt dieses bürgerlichen Trauerspiels. — Friedrich, der die Situation noch nicht erkannt hat, bittet sie mit der Zärtlichkeit und mit dem Ernste seiner rechtschaffenen Seele, daß sie sein Weib werden möge. Die tragische Ironie, von der Klara sich verhöhnt sieht, läßt das

[1]) „Mach' mich nicht rasend! Nenne das Wort nicht mehr! Dich! dich lieb' ich! Da! — Da! Ich ruf's dir zu, als ob ich schon jenseits des Grabes wandelte, wo niemand mehr wird, wo sie alle nackt und frierend aneinander vorbeischleichen, weil Gottes furchtbar heilige Nähe in jemandem den Gedanken an die andern bis auf die Wurzel weggezehrt hat!" (II, 5.)

Mädchen in ein fast wahnsinniges Lachen ausbrechen. Das Glück bietet sich ihr an, nachdem sie an die Schande, an das Unglück gefesselt ist. „O, mein Wort — da!“ und sie wirft ihm Leonhards Briefe hin. Trotz seiner Entrüstung über die Feigheit des letzteren triumphiert jetzt Friedrich, da er nunmehr bei seinem Ziele angelangt zu sein glaubt, und er will Klara umarmen! Diese, von ihrer Erschütterung überwältigt, wirft sich in seine Arme: „Nur daß ich nicht umfalle, — aber keinen Kuß.“ — „Mädchen, du liebst ihn nicht, du hast dein Wort zurück.“ Darauf Klara dumpf, sich wieder aufrichtend: „Und ich muß doch zu ihm, ich muß mich auf Knieen vor ihm niederwerfen und stammeln: Sieh die weißen Haare meines Vaters an, nimm mich!“ — „Unglückliche, versteh' ich dich?“ — „Ja!“ —

„Darüber kann kein Mann weg!“ ergänzt Friedrich. Aber es erfaßt ihn ein großes Mitleid mit dem armen verratenen Mädchen; er preßt sie wild an sich und fährt fort: „. . . oder man müßte den Hund, der's weiß, aus der Welt wegschießen“, und geht davon voll Zorn, voll ungestümen Rachedurstes.

Im dritten und letzten Akte begegnen wir wieder dem schurkenhaften Kassierer. Er sitzt in der Ausübung seines Amtes am Tische und registriert die Rechnungen. Er ist stolz und selbstzufrieden, denn er hat schon den „sechsten Bogen nach Tisch“ geschrieben. Es könnte kommen wer wollte, selbst der König, er würde aufstehen, aber nicht in Verlegenheit geraten. Er hat zwar eine leise Furcht vor Meister Anton, aber er ist sicher, daß er auch mit ihm fertig werden würde, denn alles gelingt ihm. In der Zwischenzeit hat er sich mit der buckeligen Nichte des Bürgermeisters verlobt, um, wenn „die Sache mit dem kleinen Buckel nur recht fest gemacht“ sei, unter dem Schutze des Bürgermeisters allen Stürmen trotzen zu können. Mitten in diesen Kalkulationen, in diesen rosigen Hoffnungen, überrascht ihn Klara mit ihrem Besuche. Anfangs stellt er sich so an, als ob er nicht verstehe, was sie will; dann versucht er es, dem Mädchen väterlich zuzureden, daß sie sich füge, und meint, daß Meister Anton die Sache mit seinem Tode nicht so ernst nehmen werde, daß ähnliche Fälle ja schon so oft vorgekommen seien, und daß Anton selbst an allem schuld sei, denn wenn ein Vater die Mitgift seiner Tochter wegschenke, so brauche er sich nicht zu wundern, wenn sie sitzen bleibe. Klara hört diese Worte verstört und wie geistesabwesend an; die Gewißheit, daß er ihr Opfer — sie will ihn nach der Heirat wieder verlassen — nicht annehmen wird, vermag sie von der Notwendigkeit, über die sie sich schon auf dem

Wege zu Leonhard klar geworden war[1]), nur noch fester zu überzeugen. Indessen hat Leonhard ihr seine Verlobung mitgeteilt — ein Schritt, zu dem er sich berechtigt glaubte, weil sie seinen Brief, in dem er sich für frei erklärte, nicht beantwortet habe, und den er schon vor acht Tagen ihr geschickt habe. Der Beamte legt in seinem Zureden ein überlegenes, einschmeichelndes und autoritätvolles Wohlwollen an den Tag, das den letzten Strich in der Zeichnung dieser sehr wohlgelungenen Figur eines anständigen Schurken giebt: „Mit dem Bürgermeister ist nicht zu spaßen!" Klara wiederholt zerstreut und mechanisch: „Nicht zu spaßen!" Leonhard glaubt, daß seine Beredsamkeit ihre Wirkung gethan habe, und spricht, indem er ihr das Haar streichelt: „Siehst du — du wirst vernünftig." Dann fährt er fort und erbietet sich in seinem Eifer, selbst zu ihrem Vater gehen zu wollen: „Dir zuliebe will ich ein blaues Auge wagen." Klara schüttelt den Kopf und geht davon — sie weiß, was zu thun ihr nun noch übrig bleibt.

Leonhard ist einen Augenblick betroffen, dann aber beruhigt er sich: „Sie will einen verrückten Streich begehen, um ihren Vater von einem verrückten Streich abzuhalten; wo liegt die Notwendigkeit, daß ich den ihrigen durch einen noch verrückteren verhindern muß?" Denn wie Hebbel selbst bemerkt, haben alle Personen von ihrem Standpunkte aus recht.[2]) Der Sekretär tritt mit Ungestüm ein und reißt ihn aus der heiteren Ruhe seines Gewissens. Er fordert ihn zu einem Pistolenduell in den Wald. Leonhard versucht mit allerhand Ausreden sich aus der Affaire zu ziehen, erbietet sich Klara zu heiraten, und legt so die ganze Feigheit seiner Seele zu Tage. Aber der Sekretär faßt ihn unter dem Arme und schleppt ihn mit sich.

Für Klara ist alles zu Ende. Willenlos geht sie in ihr Vaterhaus zurück, das sie bald verlassen wird, um nicht mehr dahin zurück zu kehren. Sie entdeckt nachher, daß sie nach Hause gegangen ist, nur um ihrem Vater noch das Abendessen zu bereiten, wozu sie die Gewohnheit, ihre Pflicht zu erfüllen, unbewußt veranlaßt hatte. Sie empfängt mit zerstreuter Melancholie ihren aus dem Kerker zurückkehrenden Bruder, und dann geht sie, des Vaters Abendessen zu be-

---

[1]) „Drei Brunnen triffst du auf dem Weg zu ihm — daß du mir an keinem stehen bleibst! — Noch hast du nicht das Recht dazu!" (II, 6.)

[2]) „. . . ich bin zufrieden, besonders damit, daß sie eigentlich alle recht haben, sogar Leonhard, wenn man nur nicht aus den Augen läßt, daß er von Haus aus eine gemeine Natur ist" (Tagebücher II, 43).

reiten. Und als sie die Thüre der Küche hinter sich schließt, wo sie den größten Teil ihres Lebens zugebracht hatte, im Begriff, diesen Ort, der eines armen Mädchens Welt ist, auf immer zu verlassen, ist es so natürlich und so rührend, daß ein Zagen ihre Seele beschleicht: „So werd' ich auch aus dieser Stube gehn, so aus dem Hause, so aus der Welt!" Aber im Begriffe, zu gehen, um ihren finsteren Vorsatz auszuführen, überwältigt sie eine natürliche Angst — sie muß sich setzen. Doch das Bild des Vaters mit dem Schnitt in dem Halse taucht vor ihrem Geiste auf, und so erhebt sie sich wieder: „Nein, nein!" und wie ein erschrockenes Kind beginnt sie ein Vaterunser; aber die Gedanken verwirren sich ihr — ihr Gebet stockt und: „Bruder, Bruder hilf mir!" ruft sie in ihrer Angst aus; aber sie besinnt sich und fährt fort: „Gute Nacht, Karl!" — „Willst du schon so früh schlafen gehn? — Gute Nacht!" doch er bittet sie noch um ein Glas Wasser aus dem Brunnen. „Dank, Dank," sagt die Unglückliche für sich, „das war das Letzte, was mich noch drückte! Die That selbst mußte mich verraten! Nun werden sie doch sagen: Sie hat ein Unglück gehabt! — Sie ist hineingestürzt. Gott, ich komme nur, weil sonst mein Vater käme! Vergieb mir, wie ich — sei mir gnädig — gnädig!" Und sie geht, um nicht wieder zu kommen!

Diese Scene birgt in ihrem Lakonismus, in ihrer Einfachheit und in der Wahrheit des Gefühls eine hochtragische Wirkung in sich.

Das Opfer Klaras wird nicht so hingenommen, wie sie sich's ausdachte, denn die Leute erzählen sich sogleich, daß sie nicht in den Brunnen gefallen sei, sondern daß man gesehen, wie sie sich in denselben hinabgestürzt habe. Vergebens bleibt Meister Anton bei der Überzeugung, daß er nur seine Pflicht gethan, indem er seine Ehre verteidigte. Und dem Sekretär, der an einer Wunde stirbt, die er in dem Duell erhielt, in dem er seinen Gegner tötete, dem Sekretär, der dem Anton versichert: „Er war's nicht wert, daß ihre That gelang!" (daß Klara durch einen scheinbar zufälligen Tod die eigene und ihrer Angehörigen Schande zu beseitigen suchte) kann der hartnäckige Alte entgegnen: „Oder sie nicht!" Doch bringen die tragischen Ereignisse zuletzt auch ihn mit all seiner Engherzigkeit außer Fassung, und mit seinen Worten: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!" endet die Tragödie.

Das Werk hat nach unserer Meinung den Fehler, daß es zu viel Todesfälle anhäuft. Vor allem ist Leonhards Tod nicht gerechtfertigt. Ein raffinierter Schurke wie er hätte sich gewiß aus der Affaire gezogen. Er war, wie ihm Klara sagte, dazu prädestiniert,

immer Glück zu haben, und er war es nicht wert, in uns auch nur das geringste Mitgefühl zu erwecken, das aber durch den Tod eines Menschen immer hervorgerufen wird. Was nun den Tod des jungen Freundes der Klara betrifft, so steht die Sache hier anders. Die Art seines Ablebens vervollständigt seinen so frischen, jugendlich-anmutigen und großmütig-leichten Charakter.

Das Interesse für die letzten Scenen wird durch die genial hingeworfene Gestalt Karls gesteigert. Er ist ein von Lebenslust beseelter Arbeiter, der volle Gegensatz seines Vaters, der eine unüberwindliche Antipathie gegen des Sohnes Wesen hat und ihn schlechter beurteilt, als er es verdient. Karl besitzt die Natur eines Abenteurers, der keine Einschränkung erträgt und der das monotone, einseitige Leben seiner Kleinstadt und seines Hauses haßt.[1]) Hebbels poetisch-abenteuerliche und nach Leben, nach Genuß und nach Reisen verlangende Seele[2]) hat diesem Charakter verschiedene Züge geliehen. In ihm liegt die Natur eines Mannes, der etwas Großes leisten könnte, und dem es darum schwer fällt, die niederen Alltagspflichten zu erfüllen. Obgleich Karl nur eine Nebenperson ist, so ist sein Charakter doch in allen Einzelheiten so tief erschaut, so anschaulich durchgeführt, wie der einer Hauptperson. Sein lebhaftes Temperament, er, mit dem Vorsatze Matrose werden zu wollen, belebt die düstere Scene, in welcher Klara sich zum Sterben vorbereitet. Karl trinkt Wein, und sein fröhliches Lied wechselt ab mit dem angstvollen Monologe seiner Schwester Klara, die sich auch dazu vorbereitet, das Haus zu verlassen, aber um eine andere, um die ernste Reise in die Ewigkeit zu thun. In Karls Worten liegt zugleich eine stumme Herausforderung, deren sich der Dichter selbst vielleicht nicht bewußt war, gegen eine Gesellschaft, gegen herrschende Zustände, in welchen das Dasein für beide unmöglich geworden war. Karl ist ein moderner Geist, ohne jede Sentimentalität: „Er (sein Vater) sieht mich entweder nie wieder, oder er wird mich auf die Schulter klopfen und sagen: du hast recht gethan!"

[1]) „. . . wir haben hier im Hause zweimal zehn Gebote. Der Hut gehört auf den dritten Nagel, nicht auf den vierten! Um halb zehn Uhr muß man müde sein. Vor Martini darf man nicht frieren, nach Martini nicht schwitzen" (V, 7); und weiter unten (V, 8): „Hobeln, Sägen, Hämmern, dazwischen Essen, Trinken und Schlafen, damit wir immerfort hobeln, sägen und hämmern können, Sonntags ein Kniefall obendrein: Ich danke dir, Herr, daß ich hobeln, sägen und hämmern darf!"

[2]) Auch Kleist hatte, wie wir sahen, die Reisemanie.

Dieser Charakter, der mit wenigen meisterhaften Strichen gezeichnet ist, gesellt sich organisch zu den anderen und vervollständigt das Bild der Umwelt, in welcher sich diese bürgerliche Tragödie abspielt.[1])

[1]) Zum Schlusse wollen wir noch bemerken, daß der Titel dieses Dramas uns nicht gut gewählt scheint, da die Heldin in keiner Weise mit der Sünderin des Evangeliums zu vergleichen ist. Der Dichter hätte besser gethan, den Titel „Klara" beizubehalten, den er dem Drama gegeben hatte, bevor er anfing es zu schreiben. Diesen Titel treffen wir in dem Tagebuch (28. Dezember 1841, I, 250), wo es heißt: „Obgleich sowohl ‚Moloch' wie das bürgerliche Trauerspiel ‚Klara' stark in mir rumoren." Sechzehn Monate später (Mai 1843, I, 318) weiß er nicht mehr, dem Stück einen Namen zu geben und sagt: „Heute morgen den ersten Akt vom ‚bürgerlichen Trauerspiel' geschlossen." Erst nachdem das ganze Drama fertig war, gab er ihm den Namen „Maria Magdalena". Wurde er von Bamberg dem Dichter eingegeben, der unsicher war, welchen Titel er seinem Werke geben sollte? Von Bamberg, der unseren Dichter zu philosophischen Verschrobenheiten, zu denen er von Natur aus schon neigte, antrieb, trotz seiner Verteidigung gegen die diesbezügliche Anklage Kuhs, die er in der Einleitung der von ihm besorgten Ausgabe der Tagebücher Hebbels niederlegte?



Ein Trauerspiel in Sizilien. — Julia.

Hebbel schrieb in seinen Tagebüchern, daß seine Jugend eine ununterbrochene Reihe von Entbehrungen und Zurücksetzungen gewesen sei. Aber die Hoffnung, sich aus denselben heraus zu arbeiten, das heiße Verlangen nach dem vollen Genusse des Lebens, die jugendliche Kühnheit, der Glaube seinen Kräften alles zutrauen zu können, sind die Eigenschaften, die seine ersten Werke beseelen und aus denen wir den Schlag eines raschen und unbefriedigten Herzens heraus fühlen. Der feste Glaube, einen Platz unter den Glücklichen der Welt, eine Stätte in der Sonne des Ruhmes sich erringen zu können, hatte den armen und unbekannten Dichter emporgehalten. Aber die Jahre gingen dahin, und trotz seines anhaltenden und verbissenen Kampfes gegen alle Hindernisse, die ihm das Leben in den Weg setzte, war er immer denselben Schwierigkeiten, denselben erniedrigenden Sorgen ausgesetzt, und sein Jugendtraum schien sich nie zu verwirklichen.

Nachdem er mit dem Reisestipendium, das ihm der König von Dänemark bewilligt hatte, ein Jahr in Paris zugebracht hatte, ging er, da man ihm das Stipendium nicht entzog, nach Italien, wo er sich vom Herbst 1844 bis Herbst 1845 aufhielt und sich in den Städten Rom und Neapel niedergelassen hatte. Aber überallhin verfolgten ihn die materiellen Sorgen, und um sein Unglück zu vervollkommen, wurde nach dem zweiten Jahre die Zahlung des Stipendiums eingestellt. Von dem Gedanken gequält, daß ihm die letzten Mittel zum Leben entzogen seien, und daß er nun wieder Demütigungen aller Art über sich ergehen lassen müsse, reiste er im Dezember 1845 nach Wien. Man begreift leicht, daß bei den fort

währenden Entbehrungen[1]) die heitere Sonne Italiens auf Hebbel den wohlthuenden Einfluß nicht ausüben konnte, wie auf andere Dichter, wie z. B. auf Goethe, dem sie die heitere Abklärung gab. Hebbel wurde vielmehr von ihr „innerlich ausgetrocknet, getötet, vernichtet“. Von diesem Zustand seiner Seele zeugen die beiden Dramen „Ein Trauerspiel in Sizilien“ und „Julia“, deren Entstehung eben in diese Periode fällt, und die auch in Italien spielen. Es scheint fast unmöglich, daß der Dichter zwei Werke schreiben konnte, die so aller Leidenschaft bar, so nichtig in dramatischer und theatralischer Beziehung sind, wie diese beiden, von denen wir zu sprechen haben. Sie zeugen wirklich von einem Geiste, der schreibt, um zu schreiben, ohne an den Gefühlen, an dem Thun und Treiben seiner Personen Anteil zu nehmen. Da dem Dichter hier die echte poetische Inspiration fehlte, begnügte sich Hebbel gegen seine Gewohnheit damit, unerhörte Ereignisse anzuhäufen.

Das einaktige „Trauerspiel in Sizilien“, das der Dichter selbst in einem Briefe an den damals berühmten Ästhetiker Rötscher, als eine „Tragikomödie“[2]) bezeichnete, behandelt das Ereignis, daß ein Mädchen, Angiolina, das zu einem Stelldichein mit seinem Verlobten Sebastiano eilt, in einem Walde von zwei Gendarmen angegriffen, beraubt und alsdann getötet wird. Als der Verlobte ankommt, beflecken sie diesen mit dem Blute seiner Geliebten und klagen ihn an, das Weib getötet zu haben. Überwältigt von seinem Schmerze würde er sich auch haben verurteilen lassen, wenn nicht ein Bauer von einem Baum aus, auf dem er Obst stahl, alles gesehen, den Richtern den Sachverhalt erzählt und so den Sebastiano gerettet hätte.

Hebbel behauptet,[3]) daß er im „Café d'Europa“ in Neapel diese Geschichte als eine wahre erzählen hörte. Das kann jedoch

[1]) Elise Lensing, die sich beunruhigte über seine sich stets verlängernde Abwesenheit und über seine immer zunehmende unverhohlene Gleichgültigkeit, schrieb ihm einigemal und hielt ihm vor, daß er in Genüssen aller Art lebe, worauf er mit Bitterkeit antwortete, daß er zwar mitten im Vergnügen lebe, aber wie Tantalus nichts genießen könne (Kuh II, S. 173).

[2]) Auf den Rat Bambergs, wie aus dem Tagebuch (II, 207) ersichtlich ist.

[3]) Im Tagebuch II, 154 (4. Aug. 1845) und in dem Briefe an Rötscher.

den Umstand nicht beseitigen, daß sie künstlerisch geschmacklos und unwahrscheinlich ist. Auch daß Hebbel den alten Egoisten Gregorio einführte, dem der Vater der Angiolina die Hand der Tochter versprochen hat, und der den Despotismus der Geldherrschaft in der modernen Gesellschaft bedeuten soll, verleiht dem Werke keinen höheren Wert. Gregor ruft aus:

„Wär' ich blind,
So kauft' ich mir die besten Bilder auf
Und hinge sie in einem Saal herum,
Den außer mir kein Mensch betreten dürfte;
Und wär' ich taub, so setzt' ich die Kapelle
Aus allen großen Virtuosen mir
Zusammen, die mir täglich spielen müßte;
Mir ganz allein, und keinem andern mehr!"

Er will das schöne Weib sein nennen, nur weil „er weiß, daß viele ihn beneiden werden, wenn sie mit Gold und Perlen überhäuft an seinen Fenstern hinter Blumen sitzt". Auch glaubt er, ein Recht dazu zu haben,

„ . . . die ganze Ernte
Im Halm zu kaufen und sie stehn zu lassen
Fürs Wild und für die Vögel." [1])

Dieser alte Egoist wirkt also gegen die Lieblingsidee Hebbels: daß der Zweck der weiblichen Schönheit nur der sei, einen Sterblichen des anderen Geschlechts glücklich zu machen, und daß es eine Verletzung des Naturgesetzes sei, wenn es dem Weibe unmöglich gemacht würde, diese seine Mission zu erfüllen. Diese Idee, die schon in den früheren Dramen auftauchte; so z. B. in der „Judith" in der Betrübnis der Heldin über ihre unberührte Jungfräulichkeit, einem Gefühle, dem sie in den Worten an Mirza: „Kennst du die Frucht, die sich selber essen kann?" Ausdruck giebt; ferner in der „Genoveva" in den Gedanken Golos, der es Siegfried als eine Schuld anrechnet, daß er seine Gattin verlassen hat, und daraus eine Rechtfertigung für seine eigene Leidenschaft herleitet. Es ist im Grunde die revolutionäre Idee des Dichters selbst, der jung und arm aber mit dem feinsten Sinne für alle Genüsse des Lebens, sich von den-

[1]) VI. Scene. So liest man schon in Hebbels Tagebüchern zwei Jahre vorher unter seinen vielen seltsamen Gedanken: „Rothschild müßte den Gedanken haben, all sein Geld in Landbesitz zu stecken und das Land unbebaut liegen zu lassen. Nach dem in der Welt geltenden Eigentumsrecht könnte er es thun, wenn auch Millionen darüber verhungerten."

selben ausgeschlossen sieht, während die irdischen Güter oft anderen in Fülle gegeben sind, die es aber nicht verstehen, sie zu nützen. Es ist dies ein um so bemerkenswerterer Gedanke, da Hebbel von allen revolutionären Großrednereien, sowie von allem, was man Klassenkampf nennt, stets sich fern hielt.

Hebbel aber glaubte, diesem Stück einen tieferen Gehalt gegeben zu haben, denn er behauptete, den Kreis der großen Gesellschaft und des Lebens an diesen engen Zirkel gekettet zu haben.[1]) Allein das Werk an sich ist unwahr und kalt, und seine Personen interessieren nicht mehr als die unbekannten Figuren einer mehr oder weniger mitleiderregenden Zeitungsnachricht. Dem Werke könnte eine gewisse Bedeutung zugemessen werden, wenn wir in den Verbrechen der Gendarmen ein Bild süditalienischer Korruption, eine Satire auf den schützenden Polizeistaat[2]) erkennen wollten. Diese Idee, welcher der ernste Gedanke vom Eigentumsrecht[3]), der sich ja auf den ersten Blick als unorganisch zu erkennen giebt, nur lose angehängt ist, geht deutlich aus dem Begleitschreiben hervor, das Hebbel an H. Th. Rötscher richtete, als er ihm sein Werk übersandte. Es lautet: . . . „Aber allerdings gab es keine Form dafür als die der Tragikomödie . . . . Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, zu ihrem Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock . . . .“ Ob nun die „Tragikomödie“ oder deren Umkehrung, die „Komitragödie“, überhaupt zulässige Gattungen sind, kann hier nicht untersucht werden. Jedenfalls aber ist der von Hebbel verarbeitete Stoff nur als Komödie oder als Parodie möglich, und wir können uns leider der Überzeugung nicht entziehen, daß Hebbel seinem Gedanken eine falsche Form gegeben habe. Eine Diebskomödie, wie Hauptmanns „Biberpelz“, hätte die Form für diesen Stoff werden können.

Das Werk wurde 1846 begonnen, Anfang 1847 beendet und zuerst in der Leipziger „Novellen Zeitung“ abgedruckt; 1851 erschien es als Buch.

---

[1]) Dies in einem Briefe vom 30. Januar 1847 an Kühne (Tagebücher II, 227), den Direktor der Rundschau „Europa“, in der man auch liest: „„Das Trauerspiel in Sizilien“ veranschaulicht die schrecklichste Seite des Polizeistaates, daß die Werkzeuge sich zuweilen umbiegen, und zugleich die Extreme der Besitzfrage.“

[2]) Siehe vorstehende Anmerkung.

[3]) Siehe S. 155, Anmerkung.

Dasselbe kann man von dem folgenden Drama „Julia“, einem dreiaktigen Trauerspiel, behaupten, das ebenfalls in Italien erdacht wurde und auch in Italien spielt. In dem konventionellen Italien mit seinen Räubern und Waldabenteuern, mit der gewöhnlichen, verbrauchten Dekoration, mit welcher die meisten Dramen und Romane ausstaffiert sind, die sich in diesem Lande abspielen.

Julia, die schöne Tochter des adeligen Tobaldi, ist von dem Briganten Antonio verführt worden, der an der Tochter eine Schuld rächen will, die, wie er meint, deren Vater an der Verbannung und an dem Tode seines eigenen Vaters gehabt habe. Antonio aber verliebt sich in Julia während er sie entehrte, und sie beschließen nach Amerika zu fliehen. Antonio wird verwundet und kann der Geliebten auch keine Botschaft senden. Julia glaubt sich verraten, geht mit einem Beutel voll Geld in den Wald und will damit einen Räuber anlocken, der sie töten soll. Als ein solcher im Begriff ist, ihren Wunsch zu erfüllen, tritt der deutsche Graf Bertram aus einem Gebüsche. Dieser, an Leib und Seele krank, weiß, daß er nur noch eine kurze Zeit zu leben hat, und möchte, was ihm noch bleibt, in einer guten That anlegen.[1]) Die Gelegenheit dazu bietet sich ihm jetzt, da ihm Julia von ihrem Unglück erzählt hat. In der „Maria Magdalena“ ruft der Sekretär aus, nachdem er die einfache, herzzerreißende Klage Klaras gehört hat: „Darüber kann kein Mann weg!“ In der „Julia“ scheint Hebbel dieses Problem haben lösen

[1]) Mit der zu starken Sprache Hebbels sagt er: „Was bleibt dir? Nichts als die Hoffnung, daß es vielleicht noch irgendwo ein Loch in der Welt giebt, wo ein Kerl wie du, der nur noch Ding ist, hineingestopft werden kann wie ein Fetzen in einen Fensterriß“ (I, 6); und früher (I, 5): „Ich brauche mich nur nach Art der Toten auf den Rücken zu legen und die Augen zu schließen, so hab' ich ein Gefühl, als ob ich ein wucherndes Beet voll Kirchhofsunkraut wäre.“

Ein Satz in seinen seltsamen Reden scheint uns aber besonders bemerkenswert. Bertram erzählt von einem seiner Vorfahren, der gesagt haben soll: er würde eher eine Bärin oder Löwin zur Gattin nehmen als eine bürgerliche Venus, und fügt hinzu: „Ich scheue die Mißheirat nicht so sehr wie er, aber die zwischen Leben und Tod scheue ich allerdings, denn sie ist die Mutter der Gespenster!“ Wer denkt nicht sofort an die „Gespenster“ Ibsens? — Mit den Worten Bertrams, die er zu sich selbst sagt, daß er nie ein Weib nehmen dürfe, denn „dein eigener Sohn würde dich dereinst dafür auf Pistolen fordern!“ vergleiche man den gleichen Gedanken, der in der gewohnten barocken Weise im Tagebuch (II, 8) ausgedrückt ist, nämlich daß ein schwächlicher Sohn seinen Vater zum Duell fordert, um eine Genugthuung dafür zu erhalten, daß letzterer ihm ein krankes und unglückliches Leben gegeben habe.

und die Umstände finden wollen, unter welchen ein Mann einem gefallenen Weibe seine Hand reichen könne. Und er fand[1]) diese Lösung in der That des elenden Restes eines Mannes, in der That des Grafen Bertram, der bereit ist, die Unglückliche zu heiraten, um sie vor ihrer Schande zu bewahren und sich selbst dadurch einen letzten Wert zu geben.

Der Vater der Julia hat im Einvernehmen mit dem Arzte Alberto die Tochter für krank und dann tot erklären lassen, so daß diese, als sie mit ihrem Pseudogatten an dem Tage ankommt, an dem ihr Vater ihre fingierte Beerdigung vornehmen lassen will, sieht, welche Ehren man ihrem mit Steinen angefüllten Sarge erweist. Aber der Vater, der ihres Vergehens wegen thatsächlich wünscht, daß sie tot sei, weigert sich, seinen Betrug einzugestehen, und so reist Julia mit dem Grafen nach dessen Schlosse in Tirol. Dort erreicht sie der ihr ergebene Arzt Alberto und der endlich geheilte Antonio, der sie von ihrem legitimen Gatten zurückfordert. Julia aber erklärt ihm den Grund ihrer Ehe und versichert, daß Bertram habe Gemsen jagen wollen, so lange, bis er in eine Schlucht gefallen wäre. Sie empfiehlt darum dem Antonio, den edlen Grafen wie einen Bruder zu schützen, und so endet dieses Drama, aus dessen Inhaltsangabe man schon den Mangel jeder Wahrscheinlichkeit erkennt, mit einer Disharmonie, die eine Harmonie sein soll, mit einer Lösung, die, wie wir gleich sehen werden, eine falsche ist. Und mit Recht konnte Bulthaupt sagen, daß alles in diesem Werke unwahr, ja, daß sogar die Leiche dem Sarge insimuliert sei.

Wie in dem „Trauerspiel in Sizilien“ der Hauptgedanke die Ironie auf den Schutz eines korrumpierten Polizeistaates ist, so haben wir es ohne Zweifel in der „Julia“ trotz Hebbels moralisierenden Absichten, die er in einem Vorwort niederlegte, mit der Ironie auf eine leichtgläubige Edeldenkerei zu thun, denn diese wird, wenn auch der letzte Accord des Stückes anders klingt, von dem Egoismus ad absurdum geführt. Das ist komisch, und hier haben wir es also wieder mit einer Verkennung des Stoffes von seiten Hebbels zu thun, und wir können deshalb auch weder dem Werke selbst noch der demselben vorangeschickten „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers“ unsere Anerkennung zollen.

[1]) Dieser Gedanke wurde schon von Rosenkranz in der „Ästhetik des Häßlichen“ ausgesprochen, nach Julian Schmidt (III, 152), und von diesem Kritiker, der im allgemeinen zu streng und ungerecht gegen Hebbel ist, mit viel Behagen citiert.

Das Grundmotiv in dem Stücke ist Julias unerschütterlicher Glaube an den Grafen Bertram, der nur noch ein kranker Schatten seiner selbst ist, den sie aber für rein und edel hält, ohne zu ahnen, aus welchen selbstsüchtigen Gründen er sie geheiratet hat. In diesem Gedanken, dem noch weitere Absurditäten beigemischt sind und dem Hebbel leider eine unmögliche Vertiefung, und zwar die: unter welchen Umständen ein Mann einem gefallenen Weibe die Hand reichen könne, aufzwingen wollte. Doch er gab uns nur den Beweis dafür, daß auch der Stärkste scheitern muß, wenn er sich den allgemeinsten Gesetzen der Ästhetik nicht zu fügen weiß. Ohne Zweifel sind Hebbel bei der Arbeit Bedenken aufgestiegen, aber da er von einer einmal gefaßten irrigen Grundansicht ausging und bei ihr verharrte, blieben ihm diese Bedenken im Gefühl, im Unbewußten stecken und er konnte weiter nichts thun, als das gefühlte Unharmonische dialektisch zu lösen suchen. Doch damit gab er eben erst recht den Beweis, daß sein Werk nicht das ist, was es eigentlich sein müßte.

Wir hören im letzten Akte Bertram und Antonio miteinander verhandeln und sehen die Julia daneben stehen, die nichts Rechtes mehr zu sagen weiß. Interesselos sehen wir den Schluß des Stückes und hören gelangweilt die Schlußworte, die ernst gemeint, aber weder ernst noch komisch, sondern einfach unwahr sind.

Zur Erhärtung unserer Behauptung von der Verkennung des Motivs wollen wir den Beweis aus dem Hebbelschen Werke selbst ziehen. In der letzten Scene heißt es:

> Julia (zu Antonio). „Warum er that, was er that . . . Weil er nicht bloß einen Doppelmord verhüten, weil er zugleich dem Vater die Tochter, dem Weibe die Ehre retten und weil er — jetzt wird's dir sein, als ob du ihn Flügel bekommen sähest — aus der Welt gehen wollte, wenn du wiederkehrtest, um dir die Mutter deines Kindes zurückzugeben."

Der Beweggrund Bertrams war aber der, um, wie schon erwähnt, seine letzten Tage noch zu einem guten Werke zu benützen — also Egoismus. Das bleibt es, auch wenn Bertram Julias Worte ergänzt:

> Bertram. „Fügen Sie noch hinzu, daß ich ausgezogen wäre, ihn zu suchen."

Das konnte Bertram ruhig thun, ohne damit den treibenden Gedanken seiner That umzustoßen. Und gleich fährt er ja auch fort, zu dem Arzte Alberto gewendet, dem er sich „anvertraut" hatte:

> Bertram. „Sagen Sie, daß ich der edle Mensch nicht bin, für den man mich hält."

Und dann, zur Julia gewandt, spricht er weiter:

Bertram. „Sie meinen, ich will aus der Welt gehen, weil die Welt zu schlecht für mich ist? Sie irren sich, es treibt mich fort, weil ich zu schlecht für die Welt bin! (Zu Antonio.) Sie halten mich für den ersten Sterblichen? Wie, wenn ich's nur deswegen schiene, weil ich schon einmal der letzte war, wenn mein Gewissen mir die That, die Sie bewundern, als Strafe auferlegt hätte, als Strafe für eine andere, die Sie verabscheuen würden?"

Antonio. „Der Gedanke durchzuckte mich schon, aber ich schämte mich seiner und wies ihn ab."

Bertram. „Ihr Gedanke war der rechte!"

Antonio hatte also recht, noch bevor er den Grafen Bertram kannte, zu der entzückten Julia zu sagen: „daß sich hinter einem so übermenschlichen Edelmut der feigste Eigennutz versteckt, ist sicher". Das ist sehr wahr, und wir glauben auch aus diesen Worten das ästhetische böse Gewissen Hebbels zu vernehmen.

Hier haben wir es also mit einer unfreiwilligen Verklärung eines Bösen von seiten seiner Mitmenschen, also vom objektiven Standpunkte aus betrachtet, mit einem komischen Elemente, offenbar mit einem Stoffe zu einer Komödie zu thun. Und es ist zu verwundern, daß Hebbel, der doch in seinen übrigen Werken so viel künstlerischen Verstand bewiesen hat, sich hier so sehr vergreifen und für die Gestaltung seiner Idee einen so absolut falschen Stil wählen konnte.

Auch die „Julia" wurde 1846 begonnen und 1847 im Oktober beendet. 1848 wurde das Werk in Berlin und in Wien von den Hoftheatern angenommen, aber die Aufführungen blieben aus, und so ließ Hebbel denn 1851 auch dies Drama als Buch erscheinen.

Von diesem Standpunkte aus betrachtet, wären also die beiden letztgenannten Werke bittere Satiren. Leider aber ist die angewandte Form eine so unkünstlerische, daß wir es für überflüssig hielten, den Leser und uns länger mit denselben zu beschäftigen.

Obgleich diese beiden Dichtungen unter verhältnismäßig günstigen Umständen beendet worden sind, so zeugen sie doch noch von der gedrückten Stimmung, in der sie erdacht sind, von der trockenen Nüchternheit, in die der Dichter unter dem Einfluß der ihm wenig zuträglichen Sonne Italiens verfiel.

Hebbel beendete diese beiden Werke während der Zeit vor 1848, in der die Schwüle der Restauration, politische Umwälzungen

verkündend, schon auf den Geistern aller lag. Aber Hebbel beschäftigte sich ja nicht mit politischen Vorgängen, wie auch sein großer Rivale Grillparzer, der ebenfalls in einer hypochondrischen Einsamkeit in seinem Wien dahinlebte. Er war zu sehr ein Denker, der die Welt aus der Vogelperspektive beobachtete, als daß er sich um die materiellen Notwendigkeiten des zeitgenössischen Lebens hätte kümmern können. Beide aber nahmen auch zu sehr Stellung für die Ruhe und Ordnung, die den Studien günstig sind, als daß sie sich irgend einer der streitenden Parteien hätten anschließen können. Hebbel war enttäuscht und der Welt überdrüssig in Wien angekommen; körperlich und geistig entkräftet und von der furchtbaren Überzeugung gequält, daß er trotz seiner Kämpfe, trotz seiner anhaltenden Arbeit dazu verurteilt sei, in der Welt nicht vorwärts zu kommen. Er hatte sich vorgenommen, nur wenige Tage in Wien zu verbringen und alsdann gleich nach Hamburg zu reisen. Da trat eine Wendung zum Guten für ihn ein. Er fand Protektoren, die, begeistert von seinem Talente, ihn in großmütiger Weise unterstützten und es ihm dadurch möglich machten, sich länger in Wien aufzuhalten.[1]) Ferner machte er die Bekanntschaft der Christine Enghaus, einer ausgezeichneten Schauspielerin des Burgtheaters, die den Dichter der „Judith" und der „Maria Magdalena" bewunderte und ihn teils aus Mitleid, teils aus Liebe heiratete.[2]) Christine besaß ein nicht weniger gutes und

[1]) Seine Beschützer waren die polnischen Grafen Wilhelm und Julius Zerboni von Sposetti, Besitzer in Galizien, deren Bekanntschaft er in dem Postwagen auf der Reise von Ancona nach Wien gemacht hatte. Rührend ist der Eindruck, den er hatte, als er eines Morgens beim Erwachen neue, elegante Kleider vorfand, deren er bedurfte, und die er sich nie hätte verschaffen können. Er fühlte sich als ein anderer Mensch in dieser Garderobe, die ihn wieder weltlich präsentationsfähig machte und ihm den Eintritt in die distinguierte Gesellschaft Wiens ermöglichte.

[2]) Das seltsame und kurze Verhältnis, das ihrer Ehe voraus ging, wurde von dieser vortrefflichen Dame Kuh in einem sehr interessanten Briefe vom 1. September 1873 erzählt, der in der Biographie II, 227 u. f. zu finden ist. Die arme Elise, der noch ein Sohn von Hebbel lebte, nannte diese Ehe Hebbels mit Christine eine „Todsünde". Darum ist es zu verwundern, daß sie nach dem Tode ihres Sohnes, ein Jahr nach Schließung dieser Ehe, die am 26. Mai 1846 vollzogen worden war, im Hause dieser jungen Eheleute Trost gesucht hat. Was den grausamen, aber notwendigen Schritt Hebbels, den auch der liberale und feinfühlige Bulthaupt verurteilt, teilweise rechtfertigen kann, ist der Umstand, daß Hebbel niemals der Elise gegenüber Liebe geheuchelt hatte, und daß er sich immer der Unmöglichkeit, sie heiraten zu können, bewußt war; namentlich in Italien sehen wir ihn sich auf einen endgültigen Bruch mit Elise vor-

großmütiges Herz als die arme Elise. Da sie dieser aber an Bildung und Talent überlegen war, gelang es ihr, nach und nach den ungestümen und despotischen Charakter Hebbels zu bemeistern. Sie übte einen wohlthuenden Einfluß aus auf die Entwickelung und Vervollkommnung des Menschen wie des Dichters.

Die Hebung der materiellen Sorgen und die Ruhe, die, dank der Stellung der Gattin, nun Hebbels Leben klärten, trugen auch dazu bei, daß er erkannte, drei Jahre seines Daseins verbracht zu haben, ohne etwas geschaffen zu haben das seiner würdig wäre. Und nun kam er wieder zur ursprünglichen Art seines Talentes zurück, zur Herausarbeitung psychischer Probleme; in der Darstellung derselben ist nun eine größere Reife, eine würdige Ruhe erkennbar, die er nicht nur dem Alter, sondern hauptsächlich seinen nun geordneten Verhältnissen verdankte. Seine Dramen sind von jetzt an, eines, die „Agnes Bernauer“, die er volkstümlich dachte, ausgenommen, alle in Versen geschrieben, und sie treten uns bis zu seinem Meisterwerke, der Nibelungentrilogie, in aufsteigender Linie entgegen.

---

bereiten. (Vgl. Tagebücher vom 21. Febr. 1845: „Schüttle alles ab, was dich in deiner Entwickelung hemmt, und wenn's auch ein Mensch wäre, der dich liebt, denn was dich vernichtet, kann keinen anderen fördern!“ und vom 13. Juli, wo es heißt: „Heiraten sollen ohne zu lieben: Dummheiten auf vernünftige Weise begehen sollen.“) Der Bruch mit Elise erfolgte, als er die schöne, gebildete und seelenvolle Enghaus kennen lernte. Wir dürfen nicht zu streng urteilen, sondern müssen vielmehr bedenken, daß die deutsche Litteratur ohne diese „Todsünde“ die reiferen Werke Hebbels nicht besitzen würde.



Herodes und Mariamne.

Der Historiker Joseph Flavius erzählt im 15. Buche seiner jüdischen Altertümer, daß Herodes, der Tetrarch Jerusalems, der um seine Regierung zu befestigen die Makkabäerin Mariamne geheiratet hat, deren Bruder Aristobulos in einem Flusse habe ertränken lassen, weil ihm durch den Schwager und durch die Intriguen von Aristobulos' Mutter Alexandra das Scepter zu Gunsten des ersteren entrissen werden sollte. Als Herodes zu Antonius reist, um sich der Ermordung des Aristobulos wegen zu rechtfertigen, und ein andermal, als er mit Oktavian nach der Schlacht bei Actium zusammen kommen mußte, erließ er den Befehl, die Gattin Mariamne zu töten, falls er nicht zurückkommen sollte, damit sie ihn nicht überlebe, nicht ihre Hand einem anderen reichen könne. Als er zum erstenmal zurückkehrt, läßt er den Vizekönig Joseph hinrichten, dem er den Befehl zur Ermordung der Mariamne gegeben hatte, und bei seiner zweiten Rückkehr sinken sowohl der Statthalter Soemus als auch Mariamne selbst unter dem Beile des Henkers dahin.

Der dramatische Gehalt dieser Ereignisse ist gewaltig und verlockte schon viele Dichter, sich in der Gestaltung desselben zu versuchen.[1]) Hebbel jedoch schreckte gerade deshalb, weil die dramatische

[1]) So unter den Italienern Ludovico Dolce (16. Jahrhundert) und Luigi Scevola (Anfang des 19. Jahrhunderts); unter den Franzosen Hardy, Tristan L'Hermite, ein Zeitgenosse Corneilles, und Voltaire; in Spanien Calderon: „El Tetrarca“ oder „El mayor monstruo los zelos“ („Eifersucht das größte Scheusal“) und Tirso de Molina; in England Orrery und Fentons; in Deutschland Joh. Ahl, der in seinem 1549 in Solothurn aufgeführten „Johannes der Täufer“ eine gute Charakterzeichnung des Herodes gab. Ferner Hans Sachs, der Pegnitzschäfer Joh. Klaj, der Breslauer

Kraft in diesem Stoff eine so außerordentliche ist, davor zurück, ihn zum Gegenstand einer dramatischen Bearbeitung zu machen: so schreibt er wenigstens in seinen Tagebüchern.[1])

Aber während er an dem Werke arbeitete, erkannte er, welche Punkte, auch bei einem von der Geschichte schon fertig gegebenen Stoffe, herauszuarbeiten dem Dichter obliege, und man muß zugeben, daß Hebbel die Charaktere des Herodes und der Mariamne zu kraftvollen und originellen Schöpfungen gestaltete.

Der Stoff des Dramas, der psychologische Kern, den die Geschichte selbst schon so leidenschaftlich und tragisch in der Besonderheit des Falles gab, ist die posthume Eifersucht des Herodes, der den Gedanken nicht verwinden kann, daß nach seinem Tode seine Gattin vielleicht einem andern gehören werde.[2]) Die reine Eifersucht, die reine Liebe und die wenigen anderen ewigen Gegenstände mensch-

---

Joh. Christian Hallmann (17. Jahrhundert), ferner Deinhardstein; vier Jahre vor Hebbel Fr. Rückert, und in allerneuster Zeit H. Sudermann in seinem „Johannes". Viele „Dramen von Herodes und Mariamne" führt Marcus Landau in Kochs Zeitschr., Bd. VIII u. IX (Jahrg. 1895 u. 1896) an. In Bezug auf Hebbels Werk meint Landau, wenn es auch viele seiner Vorgänger übertreffe, so sei es noch immer nicht das vollkommene Mariamne-Drama. „Ob ein solches überhaupt möglich ist, bleibt freilich noch eine Frage." Er meint, eine Veredlung Salomes könnte dazu beitragen: sie müßte nicht als gemeine Verleumderin, sondern im Konflikte zwischen Hellenismus und Judentum zu Grunde gehen. „Andererseits dürfte aber Mariamne durch sie nicht in Schatten gestellt werden, und hierin liege die Schwierigkeit, die nur ein großer Meister überwinden könnte" (IX, S. 217). — Für Hebbel jedoch, als modernen Dichter, handelte es sich jedenfalls nicht darum, die historische Thatsache dramatisch zu gestalten, sondern einen merkwürdigen und in seiner Sonderbarkeit zugleich wahren Charakter glaubwürdig darzustellen, und dies ist ihm, wie wir sehen werden, in der Gestalt seiner Mariamne gelungen.

[1]) Am 10. März 1847 (II, 244). In den Tagebüchern wird das Drama immer „Mariamne" genannt; am 7. Dezember 1846, erst kurz bevor er anfing es zu schreiben, ist die Rede von einem „Herodes und Mariamne". Begonnen wurde das Werk im Februar des Jahres 1847. Am 22. Dezember desselben Jahres war der zweite Akt ins Reine geschrieben, und am 14. November 1848 liest man: „Heute Mittag um ½12 Uhr habe ich endlich die Mariamne geschlossen." 1849 am 19. April ist es zum erstenmal an der Wiener Hofburg aufgeführt, aber „im höchsten Grade kühl" aufgenommen worden, 1850 als Buch erschienen.

[2]) Schon sieben Jahre vorher (8. März 1840, Tagebücher I, 204) hatte Hebbel geschrieben: „Es ist fürchterlich, daß man so innig miteinander verflochten sein und doch allein sterben kann!"

licher Konflikte gelten der modernen Epoche für erschöpft. Wer sollte es auch wagen, nach „Romeo und Julia" eine Tragödie der reinen Liebe zu schreiben? Wer eine der Eifersucht nach „Othello"? Es geschieht also nicht aus Neigung zu Bizarrerien, wenn die modernen Dichter spezielle, nach dem individuell Außerordentlichen hin überwiegende Stoffe wählen. Wir wollen nicht behaupten, daß Hebbel sich nur wegen des Falles der posthumen Eifersucht dieser Fabel bemächtigt habe, aber ohne Zweifel hat ihn diese, vom typischen Ideal abweichende Art, diese besondere Seite der Leidenschaft ganz besonders angezogen. Und er reiht sich dadurch denjenigen ein, welche die Individualität, die Absonderlichkeiten der menschlichen Seele, die Verschiedenartigkeit des Ausdrucks der Leidenschaft in einem Individium geben.[1])

Es ist gerade das Gegenteil von dem, was die allgemein anerkannte aristotelische Theorie vorschrieb, nämlich: daß man in der Kunst nicht die besondere Art und Weise wiedergeben dürfe, wie sich die Leidenschaft eines Individuums offenbare, sondern das, was logisch aus derselben hervorgehen müsse. Dies war die Abstraktion der Leidenschaft — das typische Ideal. Die Charakteristiker aber, die modernen Psychologen dagegen, nehmen nicht die Leidenschaft an sich zum Gegenstand ihrer Durcharbeitung, sondern die Art, wie sich eine gewisse und einem gewissen Individuum eigene Phase der Leidenschaft äußert. Es ist also weder das Ideal der Leidenschaft noch das Ideal des Typus, sondern das des Charakters.

So hat Hebbel in diesem Drama nicht die Eifersucht an sich erforscht, sondern die Art, wie sie in diesem besonderen, ungestümen und despotischen Charakter des Tetrarchen der Judäer sich äußert. Der Gehalt des Dramas ist also ein psychologischer, er entsteht aus dem Konflikte in den Seelen der Personen, und der ganze Apparat, die ganze, so gut gezeichnete Umwelt, dient nur dazu, die Motivierungen schärfer hervortreten zu lassen. Aber Herodes, der König der Judäer, ist eine historische Person; er regierte während der stürmischen Tage des Triumvirats bis zur Zeit der Stabilität unter der Herrschaft des Kaisers Augustus. Diese historischen Momente

[1]) Hebbel war sich dessen wohl bewußt: „Wäre es den Menschen doch endlich beizubringen, daß der dramatische Dichter sich in demselben Sinne auf jede Spezies menschlicher Charaktere einlassen muß wie der Naturforscher auf jede Tier- und Pflanzengattung: gleichviel, ob sie schön oder häßlich, giftig oder heilsam ist, indem er die Totalität darzustellen hat!" (Tagebuch II, 348, 27. Juni 1851).

waren zu verlockend, als daß Hebbel nicht versucht worden wäre, sie teilweise in seine Tragödie aufzunehmen und eine Verquickung von geschichtlichen und psychologischen Motiven zu geben, von der wir später sehen werden, ob und wie sie gelang. Hebbel schrieb in sein Tagebuch[1]: „Herodes und Marianne. Tragödie, aber natürlich das ganze Leben des Herodes umfassend.“ Was für unseren Dichter charakteristisch ist und seinen Gestalten einen größeren Wert verleiht, ist, daß er sie in ihrer ganzen Lebensgeschichte betrachtet, nicht nur in dem engen Gebiete der dramatischen Handlung.[2]) Sie waren für ihn Wesen in ihrer ganzen individuellen Menschlichkeit, nicht dramatische Personen, die nur in der Handlung und für die Handlung existierten. Sein Biograph Kuh[3]) berichtet, daß Hebbel ihm gesagt habe: „Ich weiß ganz genau, welche Eigenschaften die schöne Agnes (‚Agnes Bernauer‘) als Kind hatte, wie der alte Herzog Ernst (desselben Dramas) erzogen worden ist: ich kenne die dummen Streiche des Knaben Gyges (der Held des Dramas ‚Gyges und sein Ring‘) und meine Rhodope (desselben Dramas) hat mir viele ihrer Träume erzählt. Das alles muß eben der dramatische Dichter wissen, weil er sonst gar nichts wüßte!“[4])

Die ganze Persönlichkeit des Herodes sowohl als auch die des Holofernes, mit dem der erstere viele Berührungspunkte hat, stand dem Dichter in ihrer Entwickelung klar vor Augen. Wie der assyrische Koloß als Kind in der Höhle der Löwin gefunden wurde, so kämpfte

---

[1]) Am 7. Dezember 1846 (II, 197), also ungefähr sechs Wochen, bevor er sein Werk begann.

[2]) Eine besondere Eigentümlichkeit, auch der psychologischen Dichter unserer Zeit ist es, daß sie nicht nur denjenigen Augenblick des Lebens ihrer Personen darstellen, der für das Drama in Betracht kommt, sondern daß sie einen gedrängten Überblick über deren Vorleben und oft auch über das ihrer Vorfahren geben. So sind in Ibsens Dramen die Vorgeschichten oft fast wichtiger als die Handlungen, die sich im Drama selbst entwickeln; so z. B. in den „Gespenstern“ und in „Hedda Gabler“. Sudermanns „Ehre“ ist die Entwickelung einer wohl seit zehn Jahren vorbereiteten Handlung. Und sogar Bourget, in seiner dramatischen „Kosmopolis“ mit dieser Masse von Personen, fühlt die Notwendigkeit, für jede von ihnen ein wenig Natur- und Sozialgeschichte zu geben. — Wir sind also von den aristotelischen Einheiten weit abgekommen.

[3]) A. o. O. II, 653.

[4]) Und in seinen Tagebüchern (II, 116, 1845) schreibt er: „Ein ächtes Drama ist einem jener großen Gebäude zu vergleichen, die fast eben so viel Gänge und Zimmer unter, als über der Erde haben. Gewöhnliche Menschen kennen nur diese, der Baumeister auch jene.“

der junge Herodes mit dem Synedrium, das er mit seiner Kühnheit verblüffte. Wie Holofernes so steht auch Herodes unter dem Banne der Kraftmanie, nur ist er maßvoller als jener. Holofernes ist in der Trunkenheit seiner Herrschaft über ein winziges Sklavenvolk der Kyklop im Besitze seiner Kraft, dem niemand zu widerstreben wagt; Herodes ist der Kämpfer, der sich gegen immer wieder auftauchende Feinde zu verteidigen hat, und der zum Genusse einer unbestrittenen Macht nicht gelangen, der ein Bewußtsein thatsächlicher Überlegenheit nicht erringen kann. Deshalb ist er unerbittlich und grausam, trotzdem er mehr Bildung besitzt als Holofernes, der trotz seines Barbarismus leutselig und großmütig ist.

Herodes ist eine in der Einsamkeit aufgewachsene wilde Natur. Er mußte, um zur Macht zu gelangen, mit Feinden aller Art kämpfen, und so entstand in seiner Seele eine despotische Unerbittlichkeit, eine gewisse Roheit gegen menschliches Empfinden, und die Gewohnheit, nur auf sich selbst zu rechnen, allen anderen aber zu mißtrauen oder sie zu verachten.

Der einzige Punkt, in welchem die Menschlichkeit in ihm siegt, ist seine heiße, seine leidenschaftliche Liebe zur Mariamne, dem letzten Weibe aus dem glorreichen Geschlechte der Makkabäer, die er aus politischen Gründen geheiratet hat, und welche jene zarteren Saiten seiner Seele schwingen macht, die in seinem vielbewegten Kämpferleben seither noch nicht berührt worden waren. Noch mehr als jener Mohr, der Feldherr der Venezianischen Republik, könnte Herodes, der zwischen seinen Feinden und Gefahren aller Art aufgewachsen ist und lebt, sagen:

„If after every tempest come such calms,
May the winds blow, till they have waken'd death.“[1])

In dem Leben voller Unruhen und Kämpfe bedeutet diese Liebe den Frieden. Aber das Ungestüm, das diesem hitzigen, durch Kämpfe und Gefahren gestählten Charakter — ungefähr wie dem Hebbels selbst — zu Grunde liegt, treibt ihn zu einer Thatkraft, die selbst vor keinem Verbrechen zurückschreckt. So ist auch die Ermordung des Aristobulos motiviert, des schönen und jungen Hohenpriesters, den die Mutter Alexandra auf den Thron von Jerusalem setzen wollte. Aber Herodes sieht in ihm die wandelnde und ewig drohende

---

1) „Wenn jedem Sturm so heitre Stille folgt,
Dann blast, Orkane, bis den Tod ihr weckt!“ (Schlegel u. Tieck.)

Gefahr für das Bestehen seiner Herrschaft, und so läßt er den Jüngling beim Baden in einem Flusse ertränken.

Bemerkenswert ist diese Gestalt, die zwar nicht auf der Bühne erscheint, die wir aber so genau aus dem Bilde der Schwester Mariamne kennen lernen, der er, Aristobulos, in seiner weichen, fast weiblichen Schönheit so sehr ähnelte. Er ist zwar nur ein Werkzeug in den Händen seiner schlauen Mutter, wird aber doch durch seinen an sich gleichgültigen Tod die Ursache zu den tragischen Ereignissen, denn seine Ermordung wird im Drama selbst gewissermaßen gerächt.

In der That will Mariamne, nachdem sie von dem Tode ihres Bruders und von der gegen Herodes gerichteten Anklage erfährt, den Gatten nicht mehr empfangen, so daß dieser beginnt, einen Haß gegen sich bei seinem Weibe zu vermuten, der aber nicht vorhanden ist, denn sie verzeiht ihm schließlich und verlangt nur, daß von dem toten Bruder nicht mehr gesprochen werde.

Mariamne ist ebenfalls eine einsame Natur, die, obgleich sie zwischen Haß, Rache, zügellosem Ehrgeiz und Intriguen aufgewachsen ist, doch rein von all diesen Makeln blieb. Aus Spekulation an Herodes verheiratet, hängt sie an diesem mit all ihrer Liebe, in welche sie auch alle Kräfte ihrer vereinsamten Seele, ihres noch von jeder Leidenschaft freien Herzens legt. Die Liebe zu Herodes ist also der einzige Faden, der sie an das Leben bindet. Kraft ihrer edlen Seele bleibt sie für alle sie umgebenden Intriguen unempfänglich. Als Makkabäerin besitzt sie jenen angeborenen Stolz, der sie verschlossen macht und sie es verschmähen läßt, sich, wie ihre Mutter, in gewöhnliche Streitigkeiten zu mengen. Ja, sie verzichtet sogar darauf, sich ihren Anklägern gegenüber zu rechtfertigen. Bis jetzt ist ihr die Liebe des Herodes alles gewesen und hat ihr den sie umgebenden Schmutz verdeckt.

Der verhängnisvolle Tod des Aristobulos aber zwingt sie zur ersten Kälte gegen Herodes, der darüber erzürnt ist und von seinem Pessimismus zu der Annahme getrieben wird, daß die Königin ihm die Ermordung des Bruders nicht verzeihen wolle, und daß sie ihn nicht mehr liebe. Hier beginnt die Tragödie.

Der zwar liebende, nun aber erbitterte Herodes zeigt sich jetzt offen als Despot und verlangt von Mariamne den Schwur, daß sie sich töte, wenn er von seinem Besuche bei Antonius nicht zurückkehre. Antonius hatte ihn zu sich berufen, damit er sich von dem auf ihm lastenden Verdacht der Ermordung des Aristobulos reinige.

Es ist ein charakteristisches und dem barbarischen Despotismus natürliches Verlangen, daß die, welche ihn im Leben begleitete, auch nach Abschluß desselben ihm in den Tod folge. Es ist die Idee, die in Indien die Opferung der Witwen und in dem nordischen Altertum[1]) wie auch heutzutage noch bei den Wilden Afrikas, die Hinschlachtung der Günstlinge bei dem Tode ihrer Gönner vorschreibt. Dies ist übrigens ein der menschlichen Natur, besonders aber den selbstbewußten Individuen eigenes und uns leicht verständliches Gefühl. Was bei den Naturvölkern in dem naiven Bedürfnis wahrzunehmen ist, mit den Geliebten nach dem Reiche des Todes wandern zu wollen, findet in dem verfeinerten Geiste Hebbels in folgenden Worten Ausdruck: „Einen Zauber sollte wahre Liebe ausüben, den, daß zwei Herzen, die in einander aufgehen, nicht getrennt werden, sondern nur zusammen sterben könnten. Das sollte ihre Probe sein, und so sehr, daß auch der Entfernte stürbe in dem Augenblick, wo der oder die Andere gestorben wäre.“[2])

All diesem aber paart sich unbewußt die Idee, daß der Überlebende kein Recht mehr habe, weiter zu leben. Und in Herodes gesellt sich zu dem Gedanken, daß Mariamne ihn überleben könnte, noch der Argwohn, daß, wenn er tot sei, sie vielleicht dem Antonius gehören könne, dem Alexandra von Mariamnens Schönheit hat sagen,

---

[1]) So durchbohrt sich Brunhilde nach dem Tode Sigurds, nachdem sie Gunnar ihre Bestattung folgendermaßen anbefohlen hat: „Laß auf ebenem Felde einen großen Scheiterhaufen errichten und eine Decke darüber spannen mit Männerblute gerötet. Mir zur Seite laß Sigurd den hunnischen König verbrennen, ihm zur andern aber seine Mannen, zwei zu Häupten und zwei zu Füßen, nebst (zwei Hunden und) zwei Habichten; so ist alles nach Gebühr geordnet. Zwischen uns beiden aber laß wieder ein bloßes Schwert liegen wie damals, als wir ein Lager teilten und Ehegatten hießen. Nicht fällt ihm das Thor (der Hel) auf die Fersen, wenn ich ihm folge. Auch ist unser Leichenbegängnis nicht armselig, wenn ihm die fünf Mägde und acht Diener folgen, die mein Vater mir mitgab.“ (Volsungasaga, Kap. 31.)

[2]) Tagebücher 22. Januar 1847 (II, 220). Vergl. auch S. 164, Anm. 2. Derselbe Gedanke liegt auch in den Worten des Herodes an den Titus, als er die Mariamne ins Gefängnis hat abführen lassen:

„Ha! Ha! Zu der hab' ich einmal gesprochen:
Zwei Menschen, die sich lieben wie sie sollen,
Können einander gar nicht überleben,
Und wenn ich selbst auf fernem Schlachtfelde fiele:
Man brauchte dir's durch Boten nicht zu melden,
Du fühltest es sogleich, wie es geschehen,
Und stürbest ohne Wunde mit an meiner!“ (IV, 8.)

und ihm das Bild des Aristobulos, welcher der Schwester ja so ähnlich war, hat zeigen lassen.

Mariamne, die sich schon vorgenommen hatte, ihren Gatten nicht überleben zu wollen, weigert sich kraft des Gefühls ihrer Würde, dem Gatten den verlangten Eid zu leisten.[1]) Nun giebt Herodes Joseph, dem Gatten seiner eigenen Schwester Salome — den die Furcht mutig machen werde —, jenen fürchterlichen Befehl; Joseph aber verrät das Geheimnis. Herodes kehrt wider aller Erwartung zurück und wird von Mariamne mit jener stummen Entrüstung empfangen, wie es ihrem Charakter gemäß zu erwarten ist. — Die Liebe würde jedoch zuletzt triumphieren, aber Herodes mißversteht die Kälte der Gattin und auch ihre Freude bei der Nachricht, daß Herodes mit Antonius wieder in den Krieg müsse. Mariamne ist erfreut, weil sie glaubt, daß es sich nun zeigen werde, ob jener schreckliche Befehl nur eine Folge ungeheurer Leidenschaft gewesen sei. Aber vor dem Geiste des Herodes taucht der Schatten des Aristobulos wieder auf und führt ihn zu der Überzeugung, daß Mariamne ihn nicht mehr lieben könne. Er reist also ab und hinterläßt nun dem galiläischen Feldherrn Soemus den Befehl, die Königin zu töten, wenn er nicht zurückkehre.

Der Krieg, in den Herodes gerufen worden war, ist der zwischen Octavianus und Antonius, der mit der Niederlage und dem Tode des letzteren endet. Als die Nachricht hiervon in Jerusalem eintrifft, halten alle den Herodes für verloren. Octavianus verzeihe nichts, sagte man. Und Soemus, der für Mariamne eine Ergebenheit hegte, die an Liebe streifte, und der den furchtbaren Auftrag nur angenommen hatte, um zu verhindern, daß er einem anderen übergeben würde, der ihn vielleicht ausgeführt hätte, hält nun den Augenblick für gekommen, denselben der Königin mitzuteilen. — Mariamne sagt sich nun, daß also nicht in einem Augenblick leidenschaftlichen Ungestümes der Gatte jenen ersten Befehl gegeben, sondern daß die große Liebe, die seither das Licht und die Wärme ihres Lebens war, nur ein von ihr verkannter Egoismus gewesen sei.

---

[1]) Denn wie sie zu sich selbst sagt: „Das kann man thun, — erleiden kann man's nicht!“ oder wie sie dem Herodes antwortet, der ihr erzählt, daß ein Weib den Scheiterhaufen ihres Mannes bestiegen habe, und sie höhnisch fragt, ob sie dieses Weib verachte:

„— — Wer sagt dir das? —
Sie ließ ja nicht zum Opfertier sich machen,
Sie hat sich selbst geopfert, das beweist,
Daß ihr der Tote mehr war als die Welt.“

„. . . . So ist das Ende da! —
Und welch ein Ende! Eins, das auch den Anfang
Verschlingt und alles! Die Vergangenheit
Löst, wie die Zukunft, sich in nichts nur auf!
Ich hatte nichts! Ich habe nichts! Ich werde
Nichts haben! — War denn je ein Mensch so arm?"

Es ist die trostlose Einsamkeit desjenigen, der sich bei der Höhe seines Standes, bei der Größe seiner Seele, den Menschen entrückt fühlt in dem Augenblicke, in dem ihm die einzige Stütze des Lebens genommen ist.

Dieser Charakter der Marianne, dessen Stolz eine maßlose Leidenschaft nicht an den Tag treten läßt, ist in einer herrlichen Weise vertieft, und die Rache, die Mariamnes verkannte Seele nimmt, ist, so seltsam sie uns auch scheinen mag, doch natürlich, wenn man den Charakter selbst näher betrachtet. Ihr erster Schmerz giebt ihr einen Dolch in die Hand, doch sie ändert ihren Vorsatz und befiehlt ein glänzendes Fest:

„. . . . Schließt die Prunkgemächer auf
Und ladet alles ein, was jubeln mag!
Steckt alle Kerzen an, die brennen wollen,
Pflückt alle Blumen ab, die noch nicht welkten,
Es ist nicht nötig, daß was übrig bleibt!"

Dieses Fest, das sie gerade an dem Tage giebt, da die Nachricht von dem Tode des Herodes zu erwarten ist, versetzt alle in Verwunderung und Unwillen, und das ist ihre Rache.[1])

Als Herodes, dem Oktavian (als es ihm bevorstand Kaiser zu werden) seine Gnade und eine weitere Provinz geschenkt hatte, zurückkehrt, in den glänzenden Saal tritt und daselbst Mariamnen seinen Tod in Freuden feiern sieht (der von ihm gesandte Bote war noch nicht angekommen), läßt er sie ins Gefängnis werfen, richten, und, da sich Marianne nicht verteidigt, zum Tode verurteilen. Nach Vollstreckung des Richterspruches teilt Titus, der römische Feldherr, im Auftrage der Königin dem Herodes mit, daß Marianne unschuldig gestorben sei, und der König gerät darüber in die tiefste Verzweiflung. Gerade damals waren, von einem Stern geleitet, die drei Könige aus dem Morgenlande angekommen, um den Herodes,

[1]) Die Tanzscene ist von Hebbel erfunden. Nach Flavius läßt Herodes, durch ihre Worte argwöhnisch geworden und von Salome aufgehetzt, sie und Soemus erst ein Jahr nach der Rückkehr von seiner Zusammenkunft mit Oktavian töten.

der biblischen Tradition zufolge, nach dem neuen Könige der Juden zu befragen, der in seinem Reiche geboren worden sei. Herodes, der für seine Herrschaft fürchtet, will nun gerade sie, das einzige, das er auf der Welt noch hat, um jeden Preis verteidigen. Er geht mit sich zu Rate und giebt alsdann den Befehl zu dem Kindermord in Bethlehem. Darauf fällt er erschöpft in Titus' Arme, der gleichsam der ideelle Zuschauer ist und die ruhige Gerechtigkeit in all diesen Stürmen bedeutet.

Unleugbar haben die letzten Akte dieses Dramas einen großartigen historischen Hintergrund. Es ist der bekannteste und zweifellos interessanteste Wendepunkt der Geschichte, es ist der Anfang der modernen Zeit. Der Dichter hat es verstanden, die Vertreter der verschiedenen Nationalitäten, im Kampfe unter sich, einander gegenüber zu stellen: die hebräische Welt, zerrissen durch Zwietracht und innere Kämpfe, mit einer verkannten oder zu politischen Zwecken benutzten Religion, in welcher der prophetische Geist, der überall wehte, die Seele des Priesters Sameas entflammte, so daß er noch mitten in seinen Todesqualen prophezeit; die alte asiatische Welt, die morsch zerbröckelt, ist verkörpert in der Figur des Sklaven Artaxerxes, der wie seine Vorfahren im Hofe der persischen Könige, als Uhr dient und aus Gewohnheit, seinen Puls fühlend, immerfort eins, zwei, drei u. s. w. zählt; endlich die triumphierende römische Welt, fest in ihrer Macht und Weisheit, fest in ihrem Recht, in der alten Gewohnheit zu herrschen, aber ebenfalls von der mächtigen Krise getroffen, die dem Anbruch des Kaisertums voranging.

Und mitten in all diesem das Hereinbrechen der neuen Zeit mit dem Kinde von Bethlehem, das die Könige ferner, unbekannter Völker anlockte.

Dieses großartige Ganze, in dessen Mitte die Gestalt des Herodes steht, der den dämonischen Charakter eines gewaltigen Rebellen annimmt, den Charakter, für den ihn der jahrhundertelang fortwirkende Fluch der Völker getroffen, hat jedoch den argen Fehler, daß es uns unmotiviert Neues und Unerwartetes bringt, so daß sich zu unserer Verwunderung auch die Ungläubigkeit gesellt. Daher ist es begreiflich, daß sowohl die zeitgenössischen Kritiker als auch Kuh, Gottschall und Bulthaupt diese schlecht gelungene Verquickung von historischen Motiven in einem Drama tadelten, das von Hause aus ein psychologisches ist und hätte bleiben sollen. Von Julian Schmidt will ich nicht reden, da ihm seine Gereiztheit gegen unseren Dichter viel von seinem Ansehen nimmt.

Trotz der Behauptung Hebbels, daß er schon von Anfang an die historischen Motive vorbereitet habe, fühlt dies niemand heraus, und wir begreifen nicht, welchen Zusammenhang die Eifersucht des Herodes und der Tod seiner Gattin mit dem Eintritt des Messias in die Welt hat. Das Psychologische und das Historische sind zwei Momente die nebeneinander stehen, ohne aufeinander einzuwirken, und dadurch dem Drama die Einheitlichkeit nehmen, abgesehen davon, daß die so rücksichtslos analysierende Art Hebbels, die Schärfe in der Beobachtung der menschlichen Leidenschaft, jenes Dämmerlicht unmöglich macht, das zur Darstellung von Wundern notwendig ist. Nichts bereitet die Seele des Zuschauers, der nur mit dem ganz menschlichen Konflikte der Herzen des Herodes und der Mariamne beschäftigt ist, zu der weichen, religiös-begeisterten Stimmung vor, die dazu nötig wäre, um uns an die Erscheinung des Sternes und an die heiligen drei Könige glauben zu lassen. Die so klare psychologische Analyse Hebbels ist wie ein zudringlicher Lichtstrahl, der in den Halbschatten der Grotte hineindringt, in der man die heiligen Mysterien darstellt, und zerstört die Illusion.[1])

Ein anderer Fehler, den besonders die Zeitgenossen dem Dichter vorgeworfen haben, ist der, daß er — obgleich nach Joseph Flavius — eine dramatische Situation wiederholt habe, die nämlich, in welcher Mariamne bei der zweiten Abreise des Herodes wieder unter das Schwert gestellt und wieder von diesem Befehle unterrichtet wird. Dies ist jedoch, genau betrachtet, nur eine scheinbare Wiederholung, denn die Gefühle der Heldin sind in den beiden Fällen grundverschieden. Viel mehr als die Wiederholung einer Situation ist es eine seelische Prüfung, deren Ausgang man mit lebhaftem Interesse erwartet, um zu sehen, welche Wirkung die Überzeugung von der Beleidigung hat, die der Gatte dem Menschlichkeitsgefühl[2]) der

---

[1]) Auch in der „Judith“ giebt es Wunderbares in den Volksscenen, ohne daß die tiefe Psychologie des Charakters der Heldin deren Wirkung zerstört. Aber in jenem Drama trägt der Ton der ganzen Komposition dazu bei, das Gefühl hervorzurufen, das uns den Glauben an den „unsichtbaren Gott“ giebt, der sein Volk von dem Feinde befreien wird. Das patriotische und religiöse Motiv überwiegt, beherrscht alles und zwingt uns die nötige Ehrfurcht ab. In „Herodes und Mariamne“ dagegen treten die drei Könige auf, mitten in den menschlichsten Kämpfen und Leidenschaften, während sie niemand erwartet, und darum lassen sie uns kalt, wenn sie nicht geradezu zum Lachen reizen, wie es bei der Aufführung in Berlin 1874 (nach Bulthaupt III, S. 150) geschehen sein soll.

[2]) „Kann ich mit dem noch leben, der in mir
Nicht einmal Gottes Ebenbild mehr ehrt?“ (V, 6.)

Königin angethan. Und diese Wirkung, das Verschwinden jeder Lebenslust aus der Seele Mariamnes, dieses kalte Todesverlangen, das Vergessen der Umwelt, ja sogar der eigenen Kinder, nur weil sie sich unfähig glaubt, länger zu leben[1]), gehört zu dem Tragischsten, was wir besitzen!

Es ist ihre vereinsamte und leidenschaftliche Seele, die da fällt und sich nicht mehr aufrichten kann: das Bewußtsein, daß sie ihm ein Gegenstand gewesen sei und weiter nichts[2]) — der Gedanke, daß sie sich so sehr getäuscht habe, vernichtet sie. In ihr ist nunmehr nur noch Würde, der sie Genugthuung zu verschaffen hat. Ihr angeborener Stolz entfaltet sich herrlich in der Scene vor ihren Richtern, hinter welchen sie die majestätischen Schatten ihrer Ahnen stehen sieht, mit denen sie so bald vereint sein wird.[3])

Titus selbst erkennt, daß es zwecklos wäre, sie für das Leben gewinnen zu wollen, und daß sie in ihrer beleidigten Liebe eigentlich schon gestorben sei.

Ein anderer Frauencharakter des heutigen Theaters, der von demselben schmerzvollen Erstaunen vernichtet wird, das ihr das Entschweben einer Illusion bereitet, ein psychologisch individueller Charakter, ist die Nora Ibsens, für die das Leben endet, die Haus

---

Denn wie Hebbel in seinem Tagebuch schrieb (26. Dezember 1839, I, 191), als er mit der Judith beschäftigt war: „Eine wahre, tiefe Verletzung trifft ja nicht den Einzelnen blos als Persönlichkeit, sie trifft ihn zugleich als Repräsentanten der allem Menschlichen zu Grunde liegenden Idee, und dieser Idee darf er nichts vergeben."

[1]) „Ich fühle keinen Schmerz mehr, denn zum Schmerz
Gehört noch Leben, und das Leben ist
In mir erloschen, ich bin längst nur noch
Ein Mittelding vom Menschen und vom Schatten
Und faß es kaum, daß ich noch sterben kann!" (V, 6.)

[2]) Ich möchte jedoch von Hebbel selbst nicht so absolut behaupten, wie es Bulthaupt (III, 104) thut, wenn er sagt: „Das Weib war ihm fast nur ein Objekt." Man wird bei ihm wie bei den meisten seiner Geistesverwandten zwischen Weib und Weib zu unterscheiden haben.

[3]) „Mein Auge sieht euch kaum, denn hinter euch
Stehn Geister, die mich stumm und ernst betrachten:
Es sind die großen Ahnen meines Stammes.
Drei Nächte sah ich sie bereits im Traum,
Nun kommen sie bei Tage auch, und wohl
Erkenn' ich, was es heißt, daß sich der Reigen
Der Toten schon für mich geöffnet hat
Und daß, was lebt und atmet, mir erbleicht.
Dort, hinter jenem Thron, auf dem ein König
Zu sitzen scheint, steht Judas Makkabäus:
Du Held der Helden, blicke nicht so finster
Auf mich herab, du sollst mit mir zufrieden sein!"

und Kinder verläßt, als sie erkennt, daß die Liebe ihres Gatten nur Egoismus ist, als sie sich von ihm verkannt und ungerecht beurteilt sieht. Mariamne sagt sich selbst:

„. . . eher gleicht
Dein Schatten dir, als das verzerrte Bild,
Das er im tiefsten Innern von dir trägt.“

Auch Nora ist vernichtet, als sie einsieht, daß ihr Gatte sie nur als ein niedliches Haustierchen, als ein elegantes Püppchen betrachtet. Nora ist als Puppe angesehen, Mariamne als Sache, und das ist es, was beide vernichtet: die Verkennung ihrer Persönlichkeit. Nur daß die moderne, die nordische Frau mit ihrer starken und praktischen Natur sich noch nicht verloren giebt, sondern daß sie geht, um leben zu lernen, während das antike, leidenschaftliche Weib aus dem Leben scheidet.

Die Nebenpersonen mit ihren ausgeprägten Individualitäten sind wie die letzten Pinselstriche dieses farbenreichen Bildes voller Intriguen und Zwistigkeiten, dieser lärmvollen und bunten Welt, in der sich die starke, originelle Natur des Herodes stählen sollte. Alexandra, die ehrgeizige und intriguante Mutter der Mariamne, — Salome, die Schwester des Herodes, neidisch auf Mariamnes Schönheit und unfähig, ihr den Einfluß zu verzeihen, den sie auf die Seele des Herodes gewonnen hat, — der fanatische Aufrührer Sameas, — der schwache und eitle Joseph, der das Leben verliert, weil seine Gattin Salome den Herodes hat glauben machen, daß er jenen geheimen Befehl aus Liebe zur Königin derselben verraten habe, — Soemus, — der würdevolle Römer Titus, der zwar ein Verächter des Hebräertums, aber gerecht und streng, von der Seelengröße der Mariamne gerührt ist. Alle diese Figuren mit den Dienern, besonders mit dem vortrefflichen Artaxerxes, setzen sich zu dem farbenschimmernden Gemälde zusammen, in dem die Handlung allerdings manchmal erschlafft, ohne aber deshalb aufzuhören, interessant zu sein.

Das betrachtete Drama ist trotz der von uns hervorgehobenen Fehler, kraft seines hohen tragischen Sinnes, der an verschiedenen Stellen zu Tage tritt, entschieden beachtenswert.

Von großer psychologischer Tiefe, die zwar an Mystizismus streift, und von einer nicht zu leugnenden Wirkung ist die Scene, in welcher Mariamne, mit ihren Perlen geschmückt, in deren Mitte ihr auf dem Busen ein Rubin prangt, tanzt, aber blaß ist, als ob

sie schon dem Schattenreiche angehöre, und, als sie sich in einem Spiegel erblickt, betroffen ausruft:

„So hab' ich mich ja schon im Traum gesehn!"

Einen großen dramatischen Effekt bergen auch ihre Worte bei dem plötzlichen Eintreten des Herodes in sich:

„Der Tod! — Der Tod! — Der Tod ist unter uns!
Unangemeldet, wie er immer kommt!"

Die vortrefflichen Eigenschaften Hebbels als Tragiker zeigen sich also auch in diesem Drama, in der Konzeption sowohl wie auch in der Durchführung der Charaktere. Es wurde diesem Werke aber von den Zeitgenossen die ihm gebührende Achtung nicht gezollt, eben wegen des Mangels an Einheitlichkeit in der Komposition und wegen der schlecht gelungenen Verkettung der historischen Motive mit den psychologischen.[1])

[1]) Der bekannte Kritiker Hettner jedoch glaubte („Das moderne Drama" 1852, S. 135) aus der kunstvollen Abrundung der „Maria Magdalena" und des „Herodes und Mariamne" mit froher Gewißheit erkannt zu haben, daß auch die modernen Dichter sich der hohen Ziele des Dramas immer bewußter würden. —

Zuletzt sei es erlaubt, einige Worte Hebbels aus einem Briefe (10. April 1850, Tagebücher II, 326) an Professor Zimmermann anzugeben, auch darum, weil sie eine Rechtfertigung für die Art und Weise in sich bergen, in welcher wir die Handlungen der Mariamne betrachtet und zu erklären versucht haben. „. . . Später kann sie ihr Schweigen noch weniger brechen, denn sie vermag so wenig mehr mit, als ohne Herodes zu leben, sie vermag ihre Liebe zu ihm aber nur mit dem Dasein selbst zu ersticken, und daß diese ihre Liebe in den letzten Momenten die Gestalt des Hasses birgt, dürfte tief in der weiblichen Natur begründet sein und am Ende gar nur geschehen, weil auch sie wünscht, was er wünscht, nämlich, daß er sie nicht überleben möge."



Die Lustspiele. — Moloch. — Michel Angelo.

Im Winter 1849 wurden zum erstenmal in Wien im Burgtheater „Judith“ und „Maria Magdalena“ aufgeführt; beide erzielten einen großen Erfolg. Im Frühjahr desselben Jahres, den 19. April, wurde zum erstenmal „Herodes und Mariamne“ gegeben, es fiel aber durch[1], obgleich die weibliche Rolle mit viel Kunst, mit Eifer und Wärme von Christine Hebbel selbst gespielt wurde, die schon mit bedeutenden Erfolgen die Judith und die Klara gegeben hatte.

Hier beginnt eine für unseren Dichter wenig glückliche Periode, denn auch sein Märchenlustspiel „Der Rubin“, das er gegen den Rat von Kritikern und Freunden aufgeführt wissen wollte, und das im November jenes Jahres über die Bretter ging, erlitt, wir wollen es gleich hinzufügen, verdienterweise einen vollkommenen Mißerfolg.

Hebbel war für das Lustspiel nicht begabt. Die beiden, die er schrieb: „Der Diamant“ und „Der Rubin“, sind trotz ihres Titels nichts weniger als Edelsteine. Sein philosophisch tiefblickender Geist gestattete ihm nicht den tändelnden Scherz über die menschlichen Schwächen und Miseren, wie ihn übrigens auch der Ernst seiner Seele und seines Charakters daran hinderte, sei es gutmütig oder spöttisch, über die Fehler seines Nächsten zu lachen.

---

[1] Hebbel selbst erzählt (Tagebücher II, 318), daß die Aufnahme „im höchsten Grade kühl“ war, und schreibt dies dem Umstande zu, daß „das Verwirrende für die Masse der Zuschauer in dem zweiten Moment des Dramas lag, in dem Historischen, dessen Notwendigkeit, bei der großen Gleichgültigkeit der Meisten gegen alle und jede tiefere Motivierung, sie nicht begriffen“.

Es ist seltsam, daß der Dichter selbst nicht einsieht, daß seine Stärke hier sowohl als auch in den anderen Dramen nicht im Historischen, sondern im Psychologischen liegt.

Der „Diamant“ war schon seines Stoffes wegen nicht geeignet, dem Publikum vorgeführt zu werden, denn die ganze Verwickelung des Lustspieles, das der Dichter für aristophanisch zu halten sich schmeichelte, besteht in dem Schicksal eines Diamanten, der von Hand zu Hand geht, bis er von einem Juden verschluckt wird, so daß das Interesse des Zuschauers an die physischen Phänomene der Eingeweide des Juden gewiesen ist, durch die der kostbare Stein wieder zu Tage gelangen muß.

Das Stück ist schon 1841 in Hamburg entstanden und zu einem Berliner Preisausschreiben eingesandt worden. Den Preis erhielt Hebbel nicht, auch darum nicht, weil ein Konversationsstück verlangt wurde. 1847 ist es als Buch mit einem Vorwort und einem Prolog, der ebenfalls aus dem Jahre 1841 stammt, erschienen. Aufgeführt wurde der „Diamant“ bis jetzt noch nicht.

Der „Rubin“ ist ein dramatisiertes Märchen, ungefähr wie das von Schiller für die deutsche Bühne übersetzte „Turandot“ von Gozzi, nur daß ersteres die Erfindung unseres Dichters ist. Es handelt sich um die Tochter des Kalifen von Bagdad, die durch Zauberkünste in den Rubin eines Ringes verwandelt worden ist und nicht befreit werden kann, bevor dessen Besitzer ihn aus eigenem Willen von sich geworfen hat. Das geschieht.

Ein junger Mann, der nicht aus Habgier, sondern geblendet von der magischen Kraft, die aus dem Steine auf ihn wirkt, denselben entwendet hatte, wirft ihn, um ihn nicht in fremden Händen sehen zu müssen, in einen Fluß. So befreit er die Prinzessin, deren Gatte er dann wird. Dies alles jedoch verliert durch die berechnende, reflektierende Art Hebbels ganz jenes Dämmerlicht, dessen die wunderbare Welt der Sage und des Märchens bedarf, und so wird jede Illusion zerstört.

„Der Rubin“ stammt aus dem Jahre 1849 und ist die Dramatisierung von Hebbels gleichnamigem Märchen, das viele Jahre früher geschrieben wurde. Am 21. November desselben Jahres wurde es an der Wiener Hofburg erfolglos aufgeführt und erst im Jahre 1857 herausgegeben.

Als die für Hebbel fruchtbare Zeit, der Winter, gekommen war, beschäftigte er sich (1850) mit seinem Drama „Moloch“, dessen Plan schon früher und zwar in der Zeit jenes berühmten Brandes von Hamburg entstand, und dessen erste Scenen in Rom im Ko

losseum und in Neapel in der Locanda la bella Venezia geschrieben worden sind.[1]) In dieser Dichtung gedachte Hebbel den Ursprung der Religionen überhaupt darzustellen, indem er die Einführung des Molochkultus in Deutschland zeigen wollte. Es ist eine, wenn man will, großartige Idee, aber von jener Großartigkeit, die an das Groteske streift, wie wir sie bei Grabbe gefunden haben.[2]) Und besonders im ersten der beiden ausgeführten Akte sehen wir dieselbe Titanenart, dieselbe halb phantastische Scenerie mit Blitz und Donner, von welcher wir so viele Beispiele bei jenem wilden Genie getroffen haben.

Hebbel befand sich, wie schon erwähnt, in keiner glücklichen Periode; es war für ihn ein Übergangsstadium. Man ziehe ferner noch die ablehnende Haltung des neuen Burgtheaterdirektors Laube in Betracht, der jahrelang dieses größte Theater Wiens und Deutschlands den Werken Hebbels hartnäckig verschloß, und man wird begreifen, daß er eine qualvolle und für seine Kunst unzuträgliche Zeit durchmachte. Der feurige, wilde, jugendliche Schwung war dahin, und die heitere, die abgeklärte Ruhe des reifen Alters, jenes beruhigende Gefühl der eigenen Überlegenheit, das von jedem Erfolge unabhängig ist, und das bei dem starken Charakter und dem absoluten Willen unseres Dichters sich einstellen mußte, war noch nicht gekommen.

Das Bruchstück des „Moloch" zeugt trotz der kraftvollen Idee, die es durchweht, und trotz der oft grell aufleuchtenden großen Gedanken einer feierlichen und tiefen Poesie doch von den traurigen Zuständen, von der harten Zeit, während welcher es geschrieben wurde. Gewiß hat der Dichter das auch empfunden und so die

---

[1]) Schon am 9. Januar 1837 schreibt er im Tagebuch (I, 48): „Der Stifter einer Religion, — Sujet für ein Trauerspiel." Auch wenige Verse eines „Christus" sind uns erhalten. — Am 28. Dezember 1841 „rumorte" stark sein „Moloch" in ihm (vergl. auch S. 152, Anm.), und am 10. Februar 1842 schreibt er im Tagebuch (I, 263): „Der Moloch muß mein Hauptwerk werden." Am 12. Juni 1849 schreibt Hebbel in seinem Tagebuch nieder, daß er den ersten Akt beendet habe. Am 25. Oktober 1840 beendete er den zweiten Akt; aber auch noch in späteren Jahren beschäftigte ihn dieser Stoff, und so erzählt er in seinem Tagebuch unterm 28. Juli 1854 (II, 408), daß Friedrich von Uechtritz (vergl. S. 140, Anm. 1), dem er die Idee des Dramas mitgeteilt habe, von derselben so gepackt worden sei, daß er sich von ihr nicht mehr habe befreien können und eine unruhige Nacht gehabt habe.

[2]) Kuh nimmt sogar, und vielleicht nicht mit Unrecht an (in der Einleitung zum VI. Band von Hebbels Werken, S. XXXI), daß eine Scene des Grabbeschen „Hannibal" Hebbel zu seinem Moloch angeregt habe.

Schaffensfreude an diesem unvollendeten Werke verloren. Wenn Hebbel selbst auch einmal Glaser gegenüber meinte: „Was mich an dem Stoffe reizte, das war die religiöse Idee und der Gedanke, ein Volk stammeln zu lassen. Das Eine habe ich in den Nibelungen dargestellt, das Andere werde ich im Christus thun. Das ist der Grund, weshalb ich den Moloch nicht vollende",[1]) so müssen wir doch bei unserer Meinung bleiben.

Der Ursprung der Religionen ist ein Thema, das schon viele Dichter anlockte. Wir wollen hier nur Voltaires „Mahomet" erwähnen, in dem, wie bei Hebbel, ein Religionsstifter dargestellt ist, der selbst von der Lehre, die er predigt, nicht überzeugt ist. Während aber in der Tragödie dieses französischen Skeptikers der Beweggrund für die Handlungen seiner Person in einem zügellosen Ehrgeiz liegt, läßt der deutsche Dichter seinen Helden nach historischen Motiven handeln, die in der Rache eines besiegten Volkes bestehen, das sich einen Vergelter erziehen will. Es ist die Rache Karthagos, das die wilden Völker eines letzten Thule zur Vernichtung Roms sich heranbilden will. Und unser Dichter wollte in seiner Gewissenhaftigkeit, in der er einen Stoff von allen Seiten aus und mit Berücksichtigung aller Gesichtspunkte betrachtete, am Schlusse des Dramas das religiöse Gefühl, die der menschlichen Seele natürliche und so mächtige Ahnung der Gottheit, triumphieren lassen.

Der alte Hieram, der unbekannte Bruder Hannibals, landet nach der Zerstörung Karthagos auf Thule und setzt in dessen Wäldern den Abgott Moloch nieder, den er mit Hilfe des Hohenpriesters glühend macht, um alsdann das Opfer vorzunehmen. Hieram hatte gleich nach der Landung all seine Gefährten getötet, und nun durchbohrt er in Gegenwart der bestürzten Germanen zu Füßen des Gottes auch den Priester, seinen letzten Getreuen. Dann reißt er einem Weibe das Kind aus den Armen und wirft es dem glühenden Ungeheuer hin. Die verblüfften Germanen lassen ihn gewähren und knieen sogar vor dem Götzen nieder, den sie für einen von dem Himmel herabgekommenen Gott halten. Der einzige, der diesem Wahnsinn der Masse zu steuern sucht, ist der alte König, der den Abgott und dessen Priester vernichten will. Aber sein eigener Sohn, der fanatische junge Teut, lehnt sich gegen die Profanation auf und kämpft, dem Befehle Hierams gehorchend, mit seinem Vater, dem er das Schwert entreißt, das zu Füßen des

[1]) Werke, herausgegeben von Kuh, Einleitung zum VI. Band, S. 18.

Moloch niedergelegt wird. Der Alte jedoch flüchtet sich in seiner Scham, besiegt worden zu sein, in eine Höhle und schwört, dieselbe nicht mehr zu verlassen, bevor sein Sohn selbst ihn hole.

Das erhaltene Bruchstück des Werkes endet mit der Begeisterung der Germanen, die nun gehen ihr Land urbar zu machen, und wo nun das Korn und die Traube wachsen sollen, wo sie Häuser bauen werden und Schiffe, um die Ozeane zu befahren, denn so will es Moloch. Und sie fangen im Namen des Abgottes das Werk der Kultur an.

In den folgenden Akten hätte sich zeigen sollen, wie dieser „Eisenklump", wie Hieram den Abgott nannte, mittels des durch ihn geweckten religiösen Gefühls mächtiger wurde als der, der ihn geschaffen hatte. Es gedeiht alles, und die Kultur ist in jenes Volk eingedrungen. Die bebauten Felder tragen Früchte. Häuser entstehen, die Barbaren nehmen Kultur an. Hieram spricht ihnen von Rom und beschreibt mit lebhaften Worten die Länder des Südens.

Aber der junge Teut hat bald den Betrug erkannt, den Hieram mit seinem Abgott treibt, und geht in die Höhle, seinen Vater aufzufordern, sich das Schwert zurückzuholen. Dieser tritt heraus und schwört, ihn zu töten; vorher aber will er den Moloch zertrümmern. Doch sobald er die wunderbaren Veränderungen sieht, die während seiner Selbstverbannung in den Wäldern geschehen sind, ist er so begeistert, daß auch er sich zu des Molochs Füßen wirft und ihn anbetet. Hieram stürzt sich ins Meer, nachdem ihm Teut geschworen hat, nach Rom zu ziehen.

Das Drama wäre bei Hebbels kraftvoller Poesie gewiß ein bedeutendes Werk geworden, aber der Dichter ließ es unvollendet, und damit müssen wir uns bescheiden.

Die Epoche, in der Hebbel wirkte, schritt schon den nationalen Umwälzungen unserer Zeit entgegen und fand wohl keinen Gefallen mehr an dieser historisch-symbolischen Gattung, sondern verlangte mehr menschliche Wahrheit, aber weniger Grandiosität.

Auch der Geist Hebbels neigte immer mehr zur künstlerischen Betrachtung, zur Gestaltung menschlicher Wahrheiten hin, und so bereitete in dem Dichter der „Judith" sich allmählich die Schöpfung der alten Recken des Nibelungenliedes in ihrer rauhen Energie, in ihrer originellen und starken Eigenart vor.

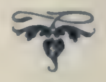
Ein Abbild seines neuen Seelenzustandes ist das kurze Drama „Michel Angelo“, in welchem eine heitere, ruhige und überlegene Ironie zu Tage tritt, woraus wir ersehen, daß der Dichter nunmehr, nachdem er die Kämpfe überwunden hatte, in die reinen Regionen der Helikoniden emporgestiegen war, wo die Stürme jener tief unten liegenden Welt ihn nicht mehr erreichten.

Dieses Werk, das Bulthaupt treffend ein „satirisches Festspiel“ nennt, stellt die Anekdote dar, welche der Historiker de Thou von Michel Angelo erzählt, der auf dem Kapitol zu Rom eine seiner Statuen, von der er zuvor den einen Arm brach, begraben haben soll, damit sie wieder ausgegraben und als antik bewundert werde. Als dies geschehen war, soll er den frappierten Kritikern den fehlenden Arm gezeigt, dadurch das als antik bewunderte Werk als sein eigenes dokumentiert und sich so die Achtung für seine Statue gesichert haben, die man ihm sonst nicht hätte zu teil werden lassen.

So spottete nun Hebbel über die Kritiker, nachdem er sich so oft über sie geärgert hatte; das war das Zeichen, daß er sich nunmehr ihrem Tadel überlegen fühlte und sich seiner selbst bewußt geworden war.

Im November 1850 hat Hebbel dieses Werk begonnen, und am 18. Dezember 1850 (Tagebuch II, 332) schreibt er: „Eben, abends um 8 Uhr, habe ich das Drama Michel Angelo vollendet, das ich vor etwa vier Wochen anfing.“ 1855 ist auch dieses Werk erschienen; es ist Robert Schumann gewidmet. Aufgeführt wurde es bis jetzt nur in der Wiener Hofburg, wo es am 18. April 1861 zum erstenmal in Scene ging und einige Wiederholungen erlebte.

Sein nächstes Werk, die „Agnes Bernauer“, führte Hebbel in der nun erlangten inneren Ruhe durch. Ja, durch die Fürsorge seiner Frau und durch die Freude, die er an dem Gedeihen seiner kleinen Christine hatte, wurde sein Wohlbehagen, seine Seelenstimmung noch gehoben.



Agnes Bernauer.

Der Stoff der „Agnes Bernauer" ist der Geschichte Bayerns entnommen, und zwar jener ereignisvollen Epoche, welche der Neuzeit voranging und sie einleitete.[1]) Auch dieses Drama hat einen bunten und doch historisch genauen Hintergrund. In „Herodes und Mariamne" waren es der Untergang der alten asiatischen Welt und das bescheidene Auftreten des demütigen und an Wundern reichen Christentums gewesen, die den psychologischen Konflikt scharf hervortreten ließen. In dem Drama des deutschen, des bayrischen Stoffes hat der Hintergrund mittelalterlicher Geschichte nicht die Großartigkeit eines historischen Konfliktes, doch gerade diese verminderte Breite des Rahmens steigert nur noch die Lebhaftigkeit der Handlung. Das Stück spielt in der geräuschvollen, frischen Welt des mittelalterlichen Deutschland mit seinen starken, tapferen und unbesonnenen Rittern, mit den Turnieren und Fehden, kurz mit all dem Zorn und Haß der Parteien und mit dem unaufhörlichen Entstehen kleiner und kleinster Staaten. Es waren jene Staaten, die später zu dem bunten Ganzen Deutschlands wurden, mit seinem wie ein antiker Jupiter fernen und schwachen Kaiser, der nur im stande war, sich abwesend anbeten zu lassen. Mitten in all diesem aber

---

1) Agnes, die Tochter oder vielleicht auch die Magd des Barbiers Kaspar Bernauer aus Augsburg, lebte von 1432 an mit Albrecht, dem einzigen Sohn des Herzogs Ernst von Bayern-München, im Schlosse Vohburg: wahrscheinlich schon von Anfang an heimlich, später aber als legitime Gattin des jungen Fürsten. Doch sie wurde als Hexe angeklagt und am 12. Oktober 1435 bei Straubing in der Donau ertränkt. Im November versöhnte sich der junge Herzog wieder mit dem Vater, und ein Jahr darauf heiratete er die Prinzessin Anna von Braunschweig. Aber noch im Jahre 1447 ließ er die Gebeine der Agnes in der Kapelle von Straubing beisetzen und mit einer Marmortafel decken.

ein Bürgerstand, der sich in Zünften und Kunstgenossenschaften zusammenschließt, sich ehren und in seiner Macht sogar fürchten läßt, der, von dem Adel geduldet, wenn nicht anerkannt, sich allmählich eine Bedeutung in der Gesellschaft erringt.[1])

Diesem Bürgerstande, der anfängt, seine Rechte in dem öffentlichen Leben geltend zu machen, gehört Agnes, die Tochter des Baders und Chirurgus zu Augsburg, die Heldin des Dramas, an. In der Liebe des jungen Fürsten zu ihr, die ihrer Schönheit wegen der Engel von Augsburg genannt wird, einer Liebe, die der Herzog Ernst aus diplomatischen Gründen um jeden Preis verhindern muß, liegt der Konflikt dieses Dramas.

Hebbel war sozialen und politischen Fragen nicht geneigt, und wenn er darüber nachdachte, so kam er nicht zu Schlüssen demokratischen Sinnes. Vielleicht weil er zu genau das Volk und sein Elend kennen gelernt hatte, war er zu der Überzeugung gelangt, daß das Heil nicht von unten herauf, sondern von oben herab, nicht von der Anarchie, sondern von der Ordnung zu erwarten sei. So tadelte er 1848 die Excesse der Wiener Revolution, wie er später auch die Ausschreitungen der Reaktion kritisierte.

Dieses ist seltsam genug bei einem zu Extremen geneigten, bei einem den künstlerischen Formen gegenüber so revolutionären Künstler. „Agnes Bernauer", die wie eine Anklage hätte sein sollen gegen die Tyrannei der Staatsgewalt, die das Leben einer Unschuldigen opfert, wurde vielmehr zu einer Proklamation der bestehenden Staatsordnung, die zu berühren für ihn schon ein Verbrechen bedeutete. Es ist jedoch unleugbar, daß der Konflikt unseres Dramas ein durchaus tragischer ist, denn er kann nur durch den Tod gelöst werden.

Der Dichter Graf Törring, der beste aller, die vor Hebbel diesen Stoff behandelten, läßt in einem ausgezeichneten Volksstück: „Agnes Bernauer. Ein Vaterländisches Trauerspiel" (1780), ein nicht zu rechtfertigendes Todesurteil gegen Agnes von den Ministern

---

[1]) Der Vater der Agnes Bernauer sagt von seiner Tochter: „Vor fünfzig Jahren hätte sie bei einem Turnier nicht einmal erscheinen dürfen, ohne gestäupt zu werden, denn damals wurde die Tochter des Mannes, der dem Ritter die Knochen wieder einrenkt und die Wunden heilt, noch zu den Unehrlichen gezählt. Es ist nur zur Erinnerung!" (I, 18).

Ein Ball war zu Ehren des jungen Fürsten Albrecht gegeben worden, und der Bürgermeister glaubt sich dazu verpflichtet, den Fürsten darauf aufmerksam machen zu müssen, daß es zwar ein Ball für die Patrizier sei, daß aber „auch die Zünfte kommen!" (I, 13).

des regierenden Herzogs ohne dessen Wissen vollziehen. Es ist eine Hofkabale im Spiele, die der von Albrecht beleidigte Verwalter von Straubing anzettelte, und deren Folgen zu verhindern Herzog Ernst zu spät kommt.[1])

So bildet nur das Schicksal der armen Agnes den Mittelpunkt dieses Dramas.

In dem Werke Hebbels dagegen wird die Ausführung eines regelrechten von Juristen gefällten Urteils von dem Herzog Ernst selbst befohlen; allerdings erst nach langer Überlegung, anderthalb Jahre nach dem Tode des Sohnes seines Bruders, den er zum Nachfolger in der Regierung ernannt hatte, um der Gattin (Agnes) des eigenes Sohnes (Albrecht) den Tod zu ersparen.

Hebbel hätte aus dem Herzog Ernst einen blutdürstigen Tyrannen machen können, der nur auf die Erreichung seiner Ziele bedacht gewesen wäre. Dagegen ist der Herzog, über dessen gelungene Charakterisierung alle Kritiker übereinstimmen, voll von Weisheit, Güte und Selbstlosigkeit. Nicht sein despotischer Tyrannenwille läßt die Tochter Augsburgs opfern, sondern ein kategorischer Imperativ, die Überzeugung, eine Herrscherpflicht zu erfüllen. Es wäre für Hebbel leicht gewesen, alle zu befriedigen und den Herzog Ernst so darzustellen, daß er mit der Verurteilung der Agnes von seinem Standpunkte aus recht gehandelt hätte. Und doch hat sich Hebbel nicht mit dem oben angeführten Gedanken begnügt, sondern er wollte den Herzog nicht nur von seinem, sondern auch von unserem Gesichtspunkte aus recht handeln lassen: so gab er ihm den kategorischen Imperativ, und dies ist der wunde Punkt des Dramas.

Es ist nicht zu leugnen, daß die ganze Sympathie des Lesers auf der Seite der unschuldigen Gattin Albrechts ist, die in die Donau gestürzt wird. Und da der Leser oder Zuschauer nicht wie der Kritiker und Philosoph abzuwägen, zu urteilen gewohnt ist, so kann er auch nicht auf die Seite des Fürsten treten, nachdem er auf der von dessen Opfer gestanden hat. Ohne Zweifel hat sich Hebbel hier, wie leider auch sonst schon, verleiten lassen, sich in subtilen Reflexionen zu ergehen, wodurch er die künstlerischen Effekte, die tiefe Wirkung, die ästhetische Vollkommenheit, aus dem Auge verlor.

---

[1]) Auch Böttger behandelte diesen Stoff dramatisch (1846); desgleichen Melchior Meyr.

Über die verschiedenen Entwürfe dieses Stoffes, mit denen sich Otto Ludwig quälte, werden wir später sprechen.

Diese Reflexionen sind Hebbels Schwäche und Kraft zugleich, sie haben seinen Schöpfungen einerseits zwar einen psychologischen, einen hohen moralischen Sinn gegeben, andererseits jedoch ihnen die künstlerische Naivität, die unmittelbare Frische genommen, wie sie ein aus einem Gusse geschaffenes Werk nötig hat.

Dieses Stück hätte ursprünglich ein Drama der heißen und abenteuerlichen Liebe Albrechts zu dem süßen Mädchen Augsburgs werden sollen, das diese Liebe wie ein Geschenk des Fatums entgegennimmt, und der es sich wie berauscht, aber mit der Ahnung des nahenden Unglückes hingiebt, mit dem es sein Glück erkaufen muß; doch dem Dichter ist seine Schöpfung zu dem, wenn man will, ebenfalls dramatischen Konflikte der Verhältnisse des Individuums zum Staate geworden.[1]) So wie er die Lage der Dinge dargestellt hat, gab es keinen anderen Ausweg als die Aufopferung der Agnes. Da Albrecht mit der Baderstochter keine Thronfolger hätte zeugen können, so wäre der Bürgerkrieg, der Streit um die Thronfolge unvermeidlich gewesen und hätte das junge Leben eines kaum und mit vielen Anstrengungen errichteten Staates, dessen Fortbestehen noch nicht einmal verbürgt war, vernichtet. Um der Sicherheit Tausender willen mußte Agnes sterben, da sie auf Albrecht weder verzichten konnte noch wollte, wie auch er nicht auf sie. Unter solchen Umständen also kann ihr Tod nicht ausbleiben. Wir aber dürfen ihn gerade deshalb nicht billigen, gerade deshalb die Gründe des Herzogs nicht anerkennen und die unschuldig Geopferte nicht vergessen. Der Zuschauer kann sein Interesse nicht teilen; der Dichtung ziemt nicht der kalte Gleichmut, den nur der Historiker von seinen Lesern beanspruchen darf, und so ist hier die aristotelische Einheit der Handlung gestört — die einzige der drei Thesen dieses ersten Ästhetikers, die während all der Wandlungen blieb, welche die Normen theatralischer Dichtung seither erlebten. Und in der erwähnten Zerstörung der Einheit der Handlung liegt auch, was die übrigen Kritiker nicht hervorheben, der Fehler dieses Stückes, den man stets in der Versöhnung Albrechts mit dem Vater suchte. Diese

[1]) Er selbst bekennt in seinem Tagebuch (24. Dezember 1851, II, 358), daß er nie wie bei diesem Drama „... erfuhr, daß in der Kunst das Kind den Vater, das Werk den Meister belehrt. Nie habe ich das Verhältnis, worin das Individuum zum Staate steht, so deutlich erkannt wie jetzt, und das ist doch ein großer Gewinn!“ — philosophisch ohne Zweifel — aber die Kunst ist nicht dazu da, um Rechtsbegriffe zu verkörpern, und besonders ist es nicht die Vernunft, die den Konflikt der Leidenschaft lösen soll, wie Julian Schmidt (III, 164) bemerkt.

Versöhnung ist ja nur eine notwendige Folge davon, daß der Dichter das Recht des Staates als Mittelpunkt der Handlung, daher als Mittelpunkt des Interesses zu stark betont hat, das Recht, welches die Handlungsweise des Vaters nicht nur rechtfertigt, sondern sogar verlangt. Und da nun einmal das Staatsinteresse zum Brennpunkte des Werkes gemacht war, so war es auch natürlich, daß es nicht nur über den alten Herzog, sondern auch über den rebellischen jungen Albrecht triumphieren mußte. Anders wäre es, wenn dies Staatsrecht schon von Anfang an das Hauptmotiv des Dramas gewesen wäre, wenn es gleich als ein Verhängnis über der Handlung geschwebt, wenn man von vornherein gefühlt hätte, daß einem unerbittlichen, aber gerechten Gesetze von der Leidenschaft der Liebenden eine Beleidigung angethan worden sei; so aber macht der hartnäckige Widerstand des Herzogs Ernst fast den Eindruck der nörgelnden Autoritätssucht eines Vaters, der dem Glücke seines Kindes den Weg vertritt. Wenn es nun auch später dem Dichter gelingt, uns zu überzeugen, daß der Herzog Ernst richtig handelte, als er sich dieser Heirat widersetzte, so schwanken wir dennoch, ob wir seine wichtigen Gründe billigen, oder ob wir das Mitleid für die bürgerliche Gattin Albrechts beibehalten müssen, die als Sühnopfer den Wellen der Donau preisgegeben wurde. Und dies unser Schwanken ist eben die Folge der Zerstörung der Einheit der Handlung, deren Hauptmotiv ursprünglich die Liebe war, deren Hauptmotiv alsdann das Staatsinteresse geworden ist.

Wenn man dies berücksichtigt, so kann man allerdings nicht leugnen, daß der so motivierte Tod der Heldin für das Wohl des Staates nicht nur eine gewisse Verklärung erhält, sondern auch aus einem echt tragischen Konflikte erwächst, denn die verschiedenen Motive stoßen in der dramatischen Handlung mit einer absoluten und verhängnisvollen Kraft zusammen, die aus Notwendigkeit und Wahrheit hervorgeht, nicht wie in so vielen anderen Werken aus einer künstlichen Konstruktion, aus Voraussetzungen oder aus Mißverständnissen.

Ferner ist der Charakter der Heldin meisterlich mit ihrem Schicksal in Übereinstimmung gebracht, so daß derselbe uns auch weniger herb anmutet. Agnes ist schon von Anfang an dargestellt als wie von dem Schatten, von einer Ahnung des Unglücks betrübt. Als Albrecht mit dem seiner Natur eigenen Ungestüm fragt, ob sie ihn liebe, antwortet Agnes: „Schont mich, oder fragt mich, wie man ein armes Mädchen fragt, von dem man glaubt, daß ein ungeheueres

Unglück es treffen könne!" Aber auch der Glanz ihres neuen Standes blendet sie nicht; sie verliert sich in den großen Gemächern des Schlosses, sie fühlt sich nicht angeheimelt von dem Reichtum, von den Edelsteinen, mit welchen der Gatte sie schmückt. Sie legt dieselben vielmehr gleich ab, denn sie kann die Enge, die Einfachheit ihres traulichen Vaterhauses nicht vergessen. Sehr gut bemerkt Bulthaupt, daß der Tod der Agnes einen zu niederschmetternden Eindruck gemacht haben würde, wenn bei ihr die Liebe zum Leben stärker ausgeprägt gewesen wäre, so dagegen ruft dieser Tod, den sie als den Preis für das ihr beschiedene Glück geahnt und angesehen hat, nicht unsere Auflehnung gegen ihr Geschick hervor, sondern giebt uns die triste Überzeugung eines für sie einzig möglichen, wie aus einer verhängnisvollen Vorbestimmung erstehenden, ihrem Wesen entsprechenden Endes. Agnes ist unter den Frauengestalten unseres Dichters diejenige, welche die größte Anmut und am meisten Weiblichkeit besitzt. Wie die blonde und engelhafte Schönheit ihrer Person so ist ihr Charakter von einer sanften Vollkommenheit. Aber Agnes erscheint uns auch als der am wenigsten individuelle Charakter unter denen, die Hebbel geschaffen hat. Wie sie die reine Schönheit darstellen soll, die eben durch ihre Schönheit ihr tragisches Ende findet, so kommt sie auch dem Typus der keuschen Weiblichkeit am nächsten, denn der Dichter hat sich aller Übertreibungen enthalten und es vermieden, der Figur jene Fehler und Zwiespältigkeiten zu geben, welche die Individualität eines Charakters ausmachen.

Agnes ist eine Heilige; sie ähnelt der Genoveva. Beide gehen an ihren Reizen zu Grunde und erinnern an das Schicksal seltener Edelsteine, die Räubereien und Verbrechen in der Welt entstehen machen.[1]) Albrecht ist das Gegenteil von ihrem Charakter. Er hat etwas römisches Blut in den Adern — er ist der Sohn einer mailändischen Prinzessin. Er ist leidenschaftlich und erinnert an Shakespeares Romeo. Wie bei diesem, wie bei allen feurigen Naturen, flammt seine Liebe plötzlich auf. Er ist nicht mehr

---

[1]) Wie sich auch der alte Kanzler Preising ausdrückt: „Und wenn's einen Edelstein gäbe, kostbarer, wie sie alle zusammen, die in den Kronen der Könige funkeln und in den Schachten der Berge ruhen, aber eben darum auch ringsum die wildesten Leidenschaften entzündend und Gute wie Böse zu Raub, Mord und Totschlag verlockend: dürfte der einzige, der noch ungeblendet blieb, ihn nicht mit fester Hand ergreifen und ins Meer hinunter schleudern, um den allgemeinen Untergang abzuwenden? — Das ist Euer Fall . . ." (V, 2).

Herr über sich, und einige seiner exaltierten Reden, in denen er von seiner Neigung spricht, erinnern deutlich an den Liebhaber von Verona.

Trotzdem kann man aber in seinem Charakter keine Nachahmung jenes berühmten Musters erkennen. Romeo ist ganz Leidenschaft, und zwar solche, die, aufs äußerste getrieben, nicht mehr reflektiert und alles um sich herum vergißt. Dem Albrecht dagegen gab Hebbel zu viel von seinem eigenen stolzen Geiste, von der männlichen Kraft seines robusten Charakters, als daß er auch mitten in der ungestümen Leidenschaft nicht ein Wittelsbach hätte bleiben müssen.

In der Turnierscene, in der er mit dem Schwerte dem Herolde das Buch aus den Händen schlägt, aus dem dieser auf Befehl des Herzoges einige Artikel aus dem Gesetze vorlas, durch welche diejenigen Ritter von dem Turnier ausgeschlossen sein sollen, die Frauenspersonen auf ihren Schlössern hielten, ruft er aus: „Werden hier Krippenreiter zugelassen, die das nicht wissen?“ Albrecht offenbart uns seinen ganzen Charakter in diesem Aufbrausen, das der Ausdruck seines Stolzes und seiner männlichen Kraft ist. Zugleich vervollständigen die Züchtigkeit, die demütige und bürgerliche Rechtschaffenheit, mit der er um die Hand der Agnes wirbt und sie eigenmächtig in der Kapelle sich antrauen läßt, seinen männlichen Charakter, der zum Ideal wird, ohne das Gebiet des Individuellen zu verlassen.

Beim Tode der Agnes läßt Albrecht seinem Racheburst die Zügel schießen und fährt sengend und brennend und alles, was ihm in den Weg kommt, niedermachend durch das Land: „Kein Geschlecht in Bayern, hoch oder niedrig, das morgen nicht weinen soll“ (V, 8). Er hält aber vor dem Vater inne und befiehlt, daß man ihn schone. Dieses Innehalten Albrechts vor dem Vater ist nicht, wie einige Kritiker behaupten, ein Fehler; und daß er das Schwert in die Erde stößt, anstatt es dem kaiserlichen Herold auszuliefern, der es im Namen des Kaisers verlangt, das ist der Ausdruck seiner stolzen, seiner sich unabhängig fühlenden Natur; daß er sich von seinem Vater, der ihm von den Pflichten gegen den Staat spricht und ihm die Herrschaft überläßt, um sich selbst in ein Kloster zurückzuziehen, zum Frieden bewegen läßt, das entspricht der rechtschaffenen, soliden Seite seines Charakters. „Trag ein Jahr in der Furcht des Herrn wie ich! — kannst du mich dann nicht lossprechen, so ruf mich, und ich selbst will mich strafen, wie du's gebeutst!“ (V, 10), sagt

der alte Herzog zu ihm, und Albrecht fällt ihm bewegt zu Füßen mit dem Ausrufe: „Nicht, nicht vor Kaiser und Reich, aber vor dir!“ (V, 10).

Dies war die letzte Entwickelung seines heftigen, aber mit heiligem Pflichtbewußtsein erfüllten Charakters, der, nachdem er seiner Rache Genüge gethan hat, sich in das Unabänderliche fügt. Freilich hätte es dramatischer gewirkt, wenn Albrecht, wie es Bulthaupt wünscht, in dem Kampfe gegen seinen Vater gefallen wäre. Es hätte einen poesievolleren Schein um seine ritterliche Figur geworfen. Aber der Schluß, wie Hebbel ihn wählte, ist logisch gerechtfertigt in der erhabeneren und philosophischen Denkweise, mit der unser Dichter seine Personen ausstattete und betrachtete. Der Tod des Helden in dem Rachekampfe um Agnes würde dem Charakter eines Romeo entsprechen, eines jungen Liebenden, der außer seinen Gefühlen nichts auf der Welt kannte. Albrechts Tod wäre nötig, wenn Hebbel seinem Drama die Liebe als Hauptmotiv gelassen hätte, aber nach der schon hervorgehobenen Schwenkung, die unser Dichter nach dem zweiten Motive vorgenommen hat, ist der jetzige Schluß unanfechtbar, denn über dem leidenschaftlichen Jüngling steht der zukünftige Herrscher, der Sprößling der Wittelsbach.

Die Nebenpersonen sind wie in den anderen Dramen unseres Dichters so auch in diesem mit jener Sorgfalt dargestellt, mit welcher Hebbel jede Einzelheit durchführte, denn in seiner Gewissenhaftigkeit vernachlässigte er auch das unscheinbarste nicht. Der Vater der Agnes — der in seiner strengen Rechtschaffenheit an Meister Anton in „Maria Magdalena“ erinnert, ohne jedoch mit dessen krankhaften und angstvollen Unglückserwartungen behaftet zu sein — stellt den Bürger jener Zeit in den freien deutschen Städten, das Bürgertum der Zünfte vor, dem die Intelligenz der selbständigen Arbeit und das Gefühl der Zusammengehörigkeit Ansehen und Macht verlieh. Der Badermeister weiß auch diese Eigenschaften zur Schau zu tragen, und dies in einer Scene mit dem Ritter Törring, in der letzterer ohne das Wissen seines Herrn, Albrecht, kommt, um für seinen Fürsten die Gunst der schönen Bürgerin zu erlangen, und in der er scherzend auf die Gegenstände des Handwerkes zeigt, auf Messer und Schüssel, und fragt, ob dieselben des Baders Wappen, sein Schwert und sein Helm seien. Der Alte, darüber beleidigt, spricht von zwei gekreuzten Armen, vor denen auch die Adligen und die Ritter zitterten: es ist das Zeichen der heiligen Feme, zu der er gehörte! — Die Würde, mit der er dem Ritter und auch Albrecht

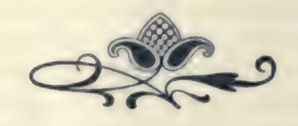
selbst antwortet, vervollständigt seine Figur eines rechtschaffenen und selbstbewußten Bürgers und läßt es uns gerechtfertigt erscheinen, daß wie Agnes so auch Albrecht wünscht, daß der Vater ihnen segnend die Hände auf die Häupter lege, bevor sie vor den Altar träten. Charakteristisch ist es, daß er sich weigert, die Tochter zu besuchen, nachdem sie die Gattin des jungen Herzogs geworden ist.

Neben diesem würdigen Bürger steht der Geselle Theobald, der Verehrer der Agnes. Er ist jedoch nicht mit jener leichten Ironie behandelt, mit der sonst die verschmähten Liebhaber von den Dichtern bedacht werden, wie z. B. der Brackenburg in Goethes „Egmont“. In Theobald ist vielmehr eine Leidenschaft betont, die sich über die bürgerliche Sphäre erhebt, in welche dieser Liebhaber gebannt ist, und die ihm deshalb ein tragisches Gepräge giebt. Er ist es, der, nachdem Törring gefallen ist, die Agnes gegen die von Herzog Ernst gesandten Vollstrecker des Todesurteils verteidigt, er ist es, der in dem Augenblicke der Gefahr trotz oder, besser gesagt, infolge seiner bescheidenen, schüchternen Natur sich zu einer ekstatischen Kühnheit aufschwingt.

Auf alle die Ritter Albrechts, auf Törring, Frauenhoven und die anderen, ist ein Strahl kühner, ritterlicher Jugendlichkeit ausgegossen, obgleich jeder besonders individualisiert ist. Unter den Rittern des Herzogs Ernst ist der Kanzler Preising eine originelle Schöpfung geworden. Er hat politischen Scharfblick, er ist schlau, ohne listig zu sein, er besitzt den Gehorsam eines zuverlässigen Untergebenen, ohne jedoch sklavisch unterwürfig zu sein. Auch Ernst selbst können wir trotz seiner unsympathischen Rolle nicht hassen. Er macht uns seine trockene Vernunft, sein konventionelles Mitleid für die Tote dadurch erträglicher, daß er seine Fehler aufrichtig und ohne Emphase anerkennt. Er ist ein Charakter, in dem die Vernunft und ein gerechter und starker Wille überwiegen.

Man kann behaupten, daß dieses Drama einen Fortschritt in der Kunst unseres Dichters bedeutet. Die Schilderung seiner Charaktere ist trefflich, und obwohl sie scharf umrissen sind, so entbehren sie doch der Übertriebenheit seiner früheren Figuren. Hebbel nähert sich immer mehr dem Punkte, von dem aus er scharf und fein beobachtete Menschen giebt. Und so gehört die „Agnes Bernauer“ trotz des erwähnten Fehlers der Verquickung der Motive zu den besten Dramen unseres Dichters. Sie ist ein Zeugnis von der immer zunehmenden Ruhe, in der er dank der milden und weisen Güte seiner Gattin dahinleben und schaffen konnte.

Die „Agnes Bernauer" ist Ende September 1851 begonnen und schon im Dezember beendet worden. Am 25. März 1852 wurde sie zum erstenmal von Dingelstedt im Münchener Hoftheater aufgeführt und fand einen rauschenden, wenn auch nicht unbestrittenen Beifall, da es gelegentlich der Turnierscene zu Demonstrationen von seiten der Bayern gekommen ist. 1855 ist das Werk als Buch erschienen.



Gyges und sein Ring.

In „Agnes Bernauer“ verteidigte Hebbel in der Darstellung des Herzogs Ernst die Rechte des Staates und der Familie. Und in dem Drama, das er zwei Jahre später (1854) schrieb, in „Gyges“, spricht er wieder für die Familie und für die durch die Übung während Jahrhunderten hindurch sanktionierte gesellschaftliche Ordnung. Die Anekdote, die Herodot erzählt, daß Kandaules, der König von Lydien, den Griechen Gyges heimlich in das Gemach seiner Gattin Rhodope geführt habe, damit er ihre Schönheit bewundere, daß ferner die Königin, als sie diese Schmach entdeckte, in ihrem Racheдurst den Gyges überredete, ihren Gatten zu töten und alsdann ihr zweiter Gemahl zu werden, — diese Anekdote scheint uns wegen ihres Mangels an ästhetischer Vornehmheit keinen Stoff für ein Drama abgeben zu können. Das hat Hebbel selbst empfunden, und so schrieb er denn in sein Tagebuch[1]: „Braun von Braunthal machte mich auf Herodots alte Fabel vom Gyges aufmerksam, ich las sie nach und fand, daß allerdings eine Tragödie darin steckt. Freilich wird die Motivirung der Königin schwer seyn.“ Aber die Dichtung selbst beweist uns, daß Hebbel bei seiner großen psychologischen Gestaltungskraft es vermocht hat, jener Fabel viel wahre Poesie zu geben, sie mit blühendem Leben zu beseelen. Diesen Eindruck hinterläßt in uns das Stück bei der Lektüre, das wie Goethes „Iphigenie“ und „Tasso“ mehr poetischen als dramatischen Wert besitzt. Auch Hebbel hatte damals wie Goethe, bevor er seine „Iphigenie“ schrieb, einen inneren Kampf durchgemacht, und lebte nun in dem vollen Besitz seiner poetischen Kraft, in einer heiteren und

[1]) Am 14. Dezember 1853 (II, 377).

ruhigen Betrachtung dahin. Aber während Goethe mit seiner edlen Künstlerseele sich mit ästhetischen und ethischen Idealen beschäftigt hatte, vertiefte sich Hebbel mit seinem forschenden, philosophierenden Geiste in psychologische Probleme.

Im „Gyges“ ist es das Problem der weiblichen Schamhaftigkeit, das seinem Geiste vorschwebte; nicht jedoch als ein schon konzipierter Vorwurf, den zu gestalten oder in einem Drama zu beleuchten er sich schon früher vorgenommen hatte, sondern als der Inhalt, der ihm in dem historischen oder sagenhaften Stoffe gegeben schien, denn thatsächlich trat ihm erst, als er an dem Stücke arbeitete, die ethische Bedeutung der Idee, die dem Drama unterliegt, klar vor Augen, und erst im letzten Akte wird dieser Gedanke in einer geschickten und sehr poesievollen Rede über den Schlaf der Welt von König Kandaules ausgedrückt. Dieser ist als ein Mann dargestellt, der den Formen und althergebrachten Gebräuchen seines Volkes entgegentritt. So schlägt er es aus, die alte schwere Krone und das rostige Schwert zu tragen, wie es alle seine Vorgänger, die Könige Lydiens gethan hatten, so daß, wie sich sein alter Diener Thoas ausdrückt, das Volk Kopf und Krone wie zwei Hälften eines Ganzen betrachtete. Auf dieselbe Weise beleidigt er die orientalische Sitte seiner Gattin, die entweder tief verschleiert oder in ihren Gemächern den Blicken aller verborgen zu sein gewohnt ist. In seiner Zutraulichkeit zu Gyges und in der Weinlaune läßt er sich zu jener unbedachten That hinreißen, die sein Unglück heraufbeschwören sollte. Als er aber die Ursache der Zurückgezogenheit seiner Gattin und das Heilige erkennt, das in den alten Sitten liegt, bricht er in die schönen Worte über den Schlaf der Welt aus:

„Ich weiß gewiß die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen, oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf . . . . .
— — — — — — — — — —
. . . . . So ist's. Auch darf's nicht anders sein!
Die Welt braucht ihren Schlaf, wie du und ich
Den unsrigen, sie wächst wie wir und stärkt sich,
Wenn sie dem Tod verfallen scheint und Thoren
Zum Spotte reizt . . . .“ (V. Akt).

und fährt fort, über den Schlaf als ein Bedürfnis der Welt zu sprechen, in dem sie das Errungene genießt und den niemand ungestraft stören dürfe, das heißt niemand, der nicht den Ring des Gyges trägt, niemand der nicht ein Titan ist, denn diese rütteln die Welt ungestraft auf, denn die Titanen tragen den Ring, der sie schützt.

. . . . . „und von hinten schleicht
Sich ein Titan heran mit schweren Ketten.
Warum erblickt ihn Kronos nicht? Er wird
Gefesselt, wird verstümmelt, wird gestürzt.
Trägt der den Ring? — Gyges, er trug den Ring!
Und Gäa selbst hat ihm den Ring gereicht!“ (V. Akt).

Die That der Rhodope, die, sobald sie die Gewißheit hat, daß Gyges mit dem Willen des Kandaules sie beobachtet habe, den Tod des Gatten durch den Jüngling verlangt und sich dann selbst tötet, scheint uns nicht genügend motiviert, und jedenfalls ist sie von unserem Gesichtspunkte aus zu wenig interessant, wenn sie sich auch durch die Gefühle und Lebensanschauung der orientalischen Frau erklären läßt. Wenn uns aber der Dichter über die Bedeutung nachdenken läßt, welche diese Verbannung der orientalischen Frau in die Einsamkeit ihrer Gemächer, und welche diese Schamhaftigkeit in der Geschichte der Menschheit hat, so gelingt es ihm, dem Stoffe das große und menschliche Interesse zu geben, das eine Tragödie hervorrufen muß.

Hebbel hat der Erzählung Herodots die Platonische hinzugefügt (Über den Staat, II. Buch), nach der Gyges mittels eines unsichtbar machenden Ringes die Gemächer der Königin betritt. Diese fabelhafte Zuthat hat weiter keinen Zweck, als dem Werke eine sagenhafte Färbung zu verleihen, ohne ihm die Plastizität der Personen, ohne ihm die menschliche Wahrheit der leitenden Motive zu nehmen. Es ist, was der Dichter so trefflich ausdrückt in den beiden Distichen, die er seinem Werke als Motto voransetzt:

„Einen Regenbogen, der, minder grell als die Sonne,
Strahlt in gedämpftem Licht, spannte ich über das Bild:
Aber er sollte nur funkeln und nimmer als Brücke dem Schicksal
Dienen, denn dieses entsteigt einzig der menschlichen Brust.“

Von den drei Personen, welche die Handlung tragen, ist Rhodope die problematischste Seele. Ihre übertriebene Keuschheit ist nur durch die Sitten ihres Volkes erklärlich. Aus Indien führte Kandaules auf dem Rücken des Elefanten seine Gattin heim. Die Abgeschlossen

heit ihres Lebens vervollkommnet sich in dem Palaste ihres Gatten, so daß sie nicht weiß, ob außerhalb der Gartenmauern ein See ist oder nicht. Diese selbstgewählte Einsamkeit — denn Kandaules möchte bei seiner fröhlichen und leichtlebigen Natur, daß sie nach lydischen Sitten öffentlich an seiner Seite in die Welt trete — giebt ihr eine gewisse Vornehmheit, die sich einer bangen Stimmung paart, die, voll von Ahnungen einer finsteren Religion, stets an die Rache der Götter glaubt. So ist sie die erste, die über den Ring erschrak, den Gyges ihrem Gatten gegeben hatte, und möchte, daß letzterer ihn ins Meer werfe: „Wem mehr als Menschenkraft beschieden ist, der wird als Halbgott gleich geboren" (I), ruft Rhodope bestürzt aus. Die weibliche Frömmigkeit, die der Iphigenie und der Antigone eine besondere Anmut verleiht, und die mit geringen Ausnahmen eine mehr oder weniger ausgesprochene Eigenschaft der weiblichen Figuren des Theaters ist, wird in Rhodope zu einem finsteren Kultus. Sie ist eine Art Vestalin, deren Würde nicht geschätzt wird von denen, die sie umgeben — sie ist fast die Priesterin der Schamhaftigkeit. Für sie existieren nur kategorische Imperative; ihrer Natur ist die Leidenschaft fremd, und alle ihre Gefühle sind ihrem Kultus unterthan.[1])

Rhodope liebt aber ihren Gatten, sie zeigt es in einer der dramatischsten Scenen dieses Werkes. Sie ist noch unsicher, wer den Seufzer ausstieß, den sie des Nachts in ihrem Gemach vernommen, unsicher über die Person, die sie nur verschwommen gesehen hatte, da zeigt Kandaules ihr an seinem Finger den Ring des Gyges und giebt ihr den Diamant, den dieser in der vergangenen Nacht trug. Nun bricht in ihr die Freude aus, die wie eine Welle neuen Blutes in ihr götterfürchtiges Leben schlägt.

---

[1]) Sobald sie der ihr zugefügten Beleidigung sicher ist, bricht sie in die der Goetheschen Iphigenie würdigen Worte aus:

„Ihr ewigen Götter, konnte das geschehn!
Ich hab euch schon mit meiner Kinderhand
So manches fromme Opfer dargebracht.
Euch fiel die erste Locke meines Hauptes,
Eh' ich noch ahnte, daß ihr allen Segen
In Händen haltet, der dem Menschen frommt!
Nie hat die Jungfrau euren Dienst versäumt,
Und selten stieg mit ihrer Opferflamme
Zugleich ein Wunsch zu eurem Sitz empor:
Sie suchte jeden, der sich regen wollte,
Mit Scham und Angst bis unter das Bewußtsein
Hinab zu drücken, denn sie warb allein
Um eure Gunst und nicht um eure Gaben,
Sie wollte danken, aber nichts erflehn!" (III, 1).

Aber der unvorsichtige Kandaules verrät sich, indem er ihr erzählt, daß Gyges am gleichen Tage abreise, und erweckt, ja bestätigt dadurch den Verdacht der immer das Schlimmste zu glauben bereiten Gattin, daß Gyges sie gesehen habe.

Die finsteren, beklemmungsvollen Gefühle der Rhodope bilden einen lebhaften Kontrast zu der heiteren und lebenslustigen Seele ihres Gemahls. Seine Sorglosigkeit ist aber nicht Leichtsinn, und der Dichter hat es verstanden, die so wenig edle Handlungsweise des Königs mit seiner Seele in Einklang zu bringen, ohne ihn der Vornehmheit zu entkleiden. Kandaules, ein Nachfolger der Herakliden, hat eine Lebensanschauung, die an Pessimismus streift, jedoch seine Heiterkeit nicht trübt. Er besitzt auch nicht die für den Herrscher so notwendige diplomatische Schlauheit — er verhehlt weder seine Gedanken noch seine Gefühle und folgt stets den ersten Impulsen. Sein sanguinisches Temperament läßt ihn zu Wohlwollen und Freundschaft hinneigen, wie es sein Verhältnis zu Gyges bezeugt, und giebt ihm die feurige Liebe zu seiner schönen und ernsten Gattin. Bei einer so geschaffenen Seele ist das Bedürfnis natürlich, andere seine Schätze bewundern und sich glücklich preisen zu lassen. Aber auf seine Worte: „Ich denke nur, der Edelstein, den man nicht zeigt“ — fällt die ernste Rhodope ein: — — „Lockt keine Räuber an!“ und diese Worte weisen auf Züge hin, die zur Charakteristik beider von Wert sind. Ein solches Gefühl, das die Katastrophe des Dramas bedingt, indem es den König dazu treibt, Gyges in das Gemach seiner Gattin zu führen, ist offenbar seiner skrupellosen Natur organisch und ist außerdem auch in unserem Alltagsleben nichts Seltenes. Der Luxus, die unendlichen Opfer, zu welchen der Schein zwingt, sind oft nur eine Folge dieses menschlichen Gefühls, welches im allgemeinen weder schlecht noch vulgär ist. In unserem Drama ist ferner die Handlung von einer augenblicklichen Inspiration verursacht, was ihr viel von ihrer Häßlichkeit nimmt.

Der junge Gyges, der Sieger in allen zu Ehren des Herakles veranstalteten Wettkämpfen, ist entzückt von der braunen Schönheit der Lesbia, einer jungen Sklavin der Rhodope, so daß Kandaules sagen kann: „Wenn ich vor ein anderes Bild (Rhodope) dich führte, du würdest dies (Lesbia), so lieblich es auch ist, wie einen Fleck dir aus dem Auge wischen.“ Und dem herrischen Willen des Königs folgt auch gleich die That. Der verhängnisvolle Ring wird ein bequemes Mittel zur Verwirklichung: Kandaules steckt ihn an den Finger des widerstrebenden Jünglings und führt diesen mit sich in das

Schlafgemach der Königin. Auch die ziemlich unedle Handlung des jungen Griechen, der die Königin in der Intimität ihres Zimmers beobachtet, ist motiviert in seinem Charakter. Gyges, der ein ebenso starker Kämpfer ist, als er sanft die Laute zu schlagen versteht, kennt das Innere eines Frauengemaches noch nicht. Er ist noch ganz die naive jugendliche Kraft. So folgt er dem Freunde, obgleich seine Seele vor seinen Erwartungen erbebt. Und die lebhafteste und dramatisch stärkste Wirkung in dem Drama liegt eben in der Leidenschaft, welche in dem Jünglinge bei dem Anblick der wunderschönen Frau aufflammt. Es ist eine verhängnisvolle Leidenschaft, die plötzlich in seiner keuschen Seele emporlodert, so daß er den Ring umdreht, der ihn unsichtbar machte, damit Kandaules gezwungen sei, ihn zu töten. Gyges gehört zu der Gruppe der jungen und heißblütigen Helden des Hebbelschen Theaters, denen der Dichter neben der Vornehmheit und jenem Zuge verachtender Überlegenheit auch die männliche Kraft gegeben hat, die seiner Seele eigen war. Gyges hat die sinnliche Glut des Golo, mit der sich die jugendliche, lichtvolle Anmut des Sekretärs in der „Maria Magdalena" vereinigt. Der Sinn des Griechen für die Mäßigung und Selbstbeherrschung hält ihn davon ab, jenem leidenschaftlichen Ungestüm die Zügel schießen zu lassen, das den Golo zu Grunde richtet; andererseits lebt er in der heiteren, weiten antiken Welt und nicht in der finsteren Atmosphäre der Wirklichkeit der „Maria Magdalena". Die dem Griechen eigene Selbstbeherrschung leitet ihn, die hohe Selbstzucht, die schon so manchmal von kraftvollen Poeten gezeichnet wurde. Dieses Drama Hebbels zeugt ferner von einem Sinn für das Ebenmaß, durch welches es zum stilistisch reinsten und, trotz des leichten romantischen Schimmers, den der fabelhafte Ring über das Stück verbreitet, zu dem der antiken Tragödie am ähnlichsten von allen Werken wird, die unser Dichter bis dahin geschrieben hat. Dafür spricht auch die in ihrer Knappheit so klare und in der Fülle von lebhaften und auffallenden Bildern so einfache Ausdrucksweise des Dramas. Die ehemalige Sinnlichkeit und ungezügelten Kraftergüsse, durch die der Dichter seine Gestalten oft zu Grotesken verzerrte, sind einer wohlthuenden, einer belebenden Wärme gewichen.

Eine künstlerische Würde und Vornehmheit schwebt über dieser Dichtung und Grillparzer äußerte sich über dieses reife Kunstwerk in den kuriosen und doch so treffenden Worten: „Wie ist das filtriert! Wie ist das filtriert!" Es ist das Extrem einer Beobachtung, einer Kunst, die zur Einfachheit, zur Natur zurückkehrt.

Aber die nun in Fesseln gelegte frühere Leidenschaft lodert noch einmal auf in einer Scene zwischen Gyges und Rhodope, in welcher der Jüngling, der von der eigenen Liebe nicht sprechen will, der Königin mit lebhafter Phantasie ihre erste Zusammenkunft mit Kandaules, und wie sie zum erstenmal ihren Schleier gelüftet habe, beschreibt. Es ist eine Scene, in der die nackte Leidenschaft zu Tage tritt, dies jedoch in einer Vornehmheit, die einen peinlichen Eindruck nicht aufkommen läßt.[1])

Der Schluß, die Trauung des Gyges mit Rhodope im Tempel der Hestia, der strengen Göttin der Familie und der bürgerlichen Gesellschaft — Hestia ist die Personifizierung der guten Sitten, wie sie für den sozialen Fortschritt so wichtig waren und um derentwillen sich unbewußt die Königin opfert —, diese Scene ist eine der bedeutendsten des Dramas und so herrlich durchgeführt, daß sie uns sogar mit dem sonderbaren Konflikt der Dichtung versöhnt. Rhodope, die nicht nur jeder Sinnlichkeit, sondern fast jedes Gefühls entbehrt, opfert sich der Idee, dem Kultus, in dem sie lebt, in dem sie ganz aufgeht. Ja, sie gewinnt sogar eine gewisse tragische Größe, wenn sie sich zu Füßen des Altares der Hestia mit einem Dolche durchstößt, um sich dafür zu reinigen, daß sie Gyges in Gegenwart

---

[1]) Gyges, vor Rhodope gerufen, verrät durch sein Zittern, daß er weiß, weshalb sie ihn zu sich kommen ließ, doch er antwortet:

„Hat nicht dein Gatte auch vor dir gezittert,
Hat er die Farbe nicht wie ich gewechselt
Und hat sein Herz nicht ganz wie meins geklopft?
Erinnre dich der Stunde, wo er dir
Zum erstenmal ins Antlitz schauen durfte,
Und frag' dich, ob er mir nicht völlig glich!"

und er beschreibt weiter, wie Kandaules sich die Krone vom Haupte gerissen habe, daß er einen Schritt näher getreten, auf die Knie gesunken sei — dies thut nun Gyges selbst — und wie, da sie ihm die Hand gereicht habe, „unwillkürlich, halb um ihm zu wehren, halb auch vielleicht, um ihn emporzuziehn", es ihm nur gelungen sei, die Spitze eines Fingers zu fassen. Dann fährt er fort:

„Ihn aber traf es wie ein Wetterschlag,
Ihm war zu Mut, als hätt' er sich bisher
Wie ein ereb'scher Schatten kalt und nüchtern,
Nur unter die Lebendigen verirrt
Und jetzt erst Blut bekommen, wie sie selbst:
Als hätte er ihr Lachen und ihr Weinen,
Ihr Jubeln, Seufzen, ja ihr Atemholen
Nur nachgeäfft und nie geahnt, warum
Die Menschenbrust sich ewig hebt und senkt.
Da brannt' er vor Verlangen, auch zu leben,
Und sog dein süßes Bild mit Augen ein,
Die, sonst gleichgültig alle Dinge spiegelnd
Und wieder wechselnd, wie ein stilles Wasser,
Der Wimper jetzt ihr Zucken kaum verziehn!" (IV, 1.)

der Göttin die Hand als Gattin gereicht hat, wenn sie endet frei von jedem Haß, ja, mit einem Schimmer der früheren Neigung zu Kandaules, der zur Sühne seiner Schuld wie ein Held gestorben ist und den „Totenring", wie ihn Rhodope nennt, an seinem Finger mit sich nahm.

Dieses in klassizierender Form geschriebene Drama beruht mehr auf einem Konflikte der Pflichten als der Leidenschaften, der tragisch wie auch dramatisch nur wenig interessant ist. Aber der Dichter hat es verstanden, diesem Konflikte einige echt dramatische Scenen, einige hochpoetische Stellen abzugewinnen und ihm andererseits dadurch einen besonderen Wert zu geben, daß er ihn an eine höhere Ordnung knüpft.

Das Drama, das Hebbel ursprünglich „Rhodope" nannte, ist laut der Notiz in seinem Tagebuch (II, 377): „Heute den ersten Akt der Rhodope geendet", am 14. Dezember 1853 begonnen und am 14. November 1854 beendigt worden. 1856 ist es als Buch erschienen. Die Versuche, diese Dichtung auf die Bühne zu bringen, sind alle gescheitert. So 1888 die Nachmittagsaufführung im neuen Burgtheater in Wien. Sie ging nach Müller Guttenbrunn[1]) vor einem geladenen Publikum vor sich, das eine gute Meinung von dem Werke schon mitbrachte und folglich mit Beifall nicht geizte. Der Erfolg war also zwar ein guter, konnte aber doch das Werk nicht vor das große Publikum bringen. Und die Bemühungen des Deutschen Theaters in Berlin, 1892 und 1898, blieben leider ebenso erfolglos.

---

[1]) Dramaturgische Gänge, S. 21 u. folg.



Die Nibelungen.

Hebbel selbst sagte, daß „Gyges“ das erste Werk sei, von dem er glaube, daß es nicht über die Bretter gehen werde; und in der That wurde dieses Drama zu Lebzeiten Hebbels nie aufgeführt. Er hatte auch nie einen Versuch gemacht, es auf die Bühne zu bringen. Übrigens war die Feindseligkeit Laubes, der ihn seine „Agnes Bernauer“ dreimal umarbeiten ließ, um ihm schließlich zu erklären, daß sie ihm nicht passe, was dem Dichter eine Gelbsucht eintrug, zu offenbar, als daß Hebbel noch hätte hoffen können, an diesem größten Theater Wiens eines seiner Dramen zur Aufführung gebracht zu sehen. Sobald er davon überzeugt war, wußte er bei seinem starken Charakter aber auch sich zu trösten und auf den Beifall zu verzichten.

Als er eines Abends das Raupachsche Drama „Der Nibelungenhort“ sah, in dem seine Gattin die Rolle der Kriemhilde spielte, entschloß er sich, eine Nibelungentragödie zu schreiben. Wie in seiner Jugend ihn die Entrüstung über Tiecks „Genoveva“ anfeuerte, sein Werk dieses Namens zu dichten, so weckte jetzt das schlechte Stück Raupachs die Idee zu seinem Meisterwerke.

Dieser Stoff beschäftigte allerdings schon seit langer Zeit seinen Geist; schon von Jugend auf trug er ihn in sich, seitdem er zum ersten Male in Hamburg, im Garten der Schoppe, das alte Nibelungenlied gelesen hatte und von da an für diese Dichtung schwärmte. Sieben Jahre lang arbeitete er an seinen „Nibelungen“, zu deren Vollkommenheit nicht nur seine guten Eigenschaften, sondern auch seine Mängel in bewundernswerter Weise beitrugen.

Denn wie Bulthaupt schon bemerkte[1], verdanken wir diesmal seiner Neigung, die Charaktere etwas stark zu betonen, die in

---

[1]) a. o. O. III, 177.

so herrlicher Weise gelungene Wiederbelebung der Reckengestalten der alten Germanen. Doch man muß hervorheben, daß der Dichter während dieser Zeit sich vervollkommnet, daß er die jugendliche Heftigkeit, mit der er sich in seinen früheren Werken äußerte, überwunden hatte und der objektiven Betrachtung der Menschlichkeit naher gekommen war. Er war nun fähig geworden, historisch zu denken, zu empfinden und die individuelle psychische Gestaltung wiederzugeben, die irgend einer Epoche von dem Grade des betreffenden Kulturzustandes aufgeprägt worden war.

Das Nibelungenlied, das in Europa immer mehr zu einem Gemeingut des Volkes wird, war am Ende des vorigen Jahrhunderts in Deutschland fast noch unbekannt, so daß Friedrich der Große 1784 an den ersten Herausgeber des Nibelungenliedes und des Tristan, an den Professor C. H. Myller in Berlin, schreiben konnte: „Ihr habt eine viel zu vorteilhafte Meinung von diesen Dingen. Meines Bedünkens sind sie nicht einen Schuß Pulver wert, und würde ich sie nicht in meiner Bibliothek dulden, sondern herausschmeißen.“ [1])

Es war natürlich, daß der Schüler der Franzosen, der Bewunderer Voltaires, jenes bis zur Trockenheit raffinierten Geistes, diese ursprüngliche naive Poesie nicht verstehen konnte, die mit ihren Bildern, die exquisit sein wollten, aber nur kindisch waren, die kraftvollen Riesengestalten der alten Sage umwoben hatte.

Übrigens urteilte der König nicht anders, als sein Volk es gethan haben würde, und drückte so nur eine allgemeine Meinung aus. Die alten, eisenharten, mit dem ehernen Mantel ihrer Ritterlichkeit umhüllten Nibelungen schlummerten mit ihrem Epos in tiefer Vergessenheit und nur Lied und Volksbuch vom Siegfried [2]) lebten bei dem Volke weiter. Beide mußten aber für ihre Volkstümlichkeit damit büßen, daß ihre Helden die Vornehmheit, in der sie in dem Epos einherschritten, vollständig verloren. So wurde Siegfried, der herrliche Held mit den glänzenden Augen, der Wölsungensproß, zum gewöhnlichen Raufbold mit der hörnenen Haut, der seine Kraft in niedriger, gewaltthätiger Weise braucht und so von Stufe zu Stufe bis zum „Säufritz“ der Volkspoesie herunterkommt.

[1]) Vilmar, Geschichte der Deutschen National-Litteratur (Marburg 1881), Seite 84.

[2]) „Das Lied vom hürnen Seyfried“ und „Das Volksbuch vom gehörnten Siegfried“, herausgegeben von Wolfgang Golther (Halle 1889).

Das zunehmende Interesse für dieses alte Gedicht begleitete die politische Wiedergeburt Deutschlands, so daß man sagen konnte, daß das Nibelungenlied für die deutsche Nation das Symbol ihrer Größe geworden ist. Die Ausgaben, die Übersetzungen, die Kommentare dieses Gedichtes vermehrten sich sehr in diesem Jahrhundert, besonders aber in den letzten Jahrzehnten, und die Sage von den Nibelungen hat viele Dichter zur künstlerischen Verwertung des Stoffes angeregt. Das schon erwähnte Drama Raupachs lehnt sich mehr als an das mittelalterliche Gedicht an die volkstümliche Fassung an und hat einen Prolog, in dem gesagt wird, daß der Zwerg Euglin die Prinzessin Kriemhilde auf einem Felsen gefangen hält. Diese wird alsdann von Siegfried befreit, der, um sie zu gewinnen, gegen einen Riesen und einen Drachen kämpfte.

Der Mythus auf der Bühne, die gleisnerischen schwachen Jamben Raupachs mußten gewiß einen bemitleidenswerten Eindruck gemacht haben, oder sie hätten die edle und fruchtbare Entrüstung Hebbels nicht wachgerufen. Wir können gleich bemerken, daß der ganze Apparat des Mythischen und Wunderbaren, der ein Hauptschmuck, wenn nicht ein Hauptbestandteil des epischen Gedichtes ist, durch die dramatische Darstellung seine Wirkung verliert, wenn uns nicht die Musik in jene fast ekstatische Stimmung versetzt, in der wir den Sinn für die Wirklichkeit verlieren. Unwillkürlich fragen wir uns, ob diese Menschen, die wir vor uns sehen, die nicht größer sind als wir, die leben und sprechen wie wir, in einem richtigen Verhältnisse zu dieser ganzen phantastischen Welt stehen, und ob sie dieser außerordentlichen und wunderbaren Thaten fähig seien, die doch für jeden anderen Sterblichen eine Unmöglichkeit wären. Es ist eine Thatsache, daß das Rampenlicht die phantastische Welt zerstört, wenn sie nicht wie der Geist im „Hamlet“ oder der Schatten Bankos, wie ein Lichtstrahl aus der jenseitigen Welt, schnell an uns vorüberzieht, uns dadurch fesselt und uns zwingt, an sie zu glauben. Selbst die Alten, die doch in einer von Gottheiten reich bevölkerten Welt lebten, führten das Übersinnliche in ihr Theater, das doch direkt aus dem Epos sich entwickelte, nur als ein Mittel zur Lösung des Knotens ein, als ein Deus ex machina, was, wenn auch aus anderen Gründen, schon Aristoteles getadelt hat. Zwar treten auch in Äschylos' „Prometheus“ der Chor der Okeaniden xc. auf, aber wir müssen in Betracht ziehen, daß diese Chöre gesungen wurden, und, wie schon gesagt, gestattet ja die Musik das freiere Walten und Schalten im Reiche der Poesie.

Das nützte **Wagner** in seiner Tetralogie aus, in der er die germanischen Völker mit den alten Überlieferungen wieder bekannt machte. Ohne sich an irgend eine besondere Fassung der Nibelungen-sage zu halten, legte er seinem Werke die nordische Mythe zu Grunde, nach welcher der Wölsung Sigurd[1]) von den Zwergen erzogen wird

[1]) **Wagner** behält jedoch den Namen Siegfried der deutschen Überlieferungen bei und läßt ihn aus der Geschwisterehe Siegmunds und Sigelindens stammen, eine Verbindung, aus der nach der skandinavischen Fassung Sinfjötli hervorging, während der Held der Nibelungen aus der Liebe Siegmunds und der Hjördis entsproßte. — Der große Meister hat oft — obwohl er sich im großen und ganzen an die skandinavische Tradition hielt, die hauptsächlich in der „Edda" und in der sogenannten „Volsungasaga" erhalten ist — verschiedene Züge aus dem Volkstümlichen in seine Dichtung aufgenommen und dadurch die ursprünglichen Fassungen gefälscht. Die Fassung der nordischen Sage ist folgende: Der große Schatz des Zwerges Andwari mit dem Zauberring Andwaranaut, der die Kraft giebt, nach Willen Gold zu schaffen, wird von dem jungen Sigurd, der von dem Zwerg Regin erzogen worden ist, dem Fafnir entrissen, der diesen Schatz in Gestalt eines Drachen hütete, und der sterbend Sigurd warnt, weder den Ring noch das Gold Andwaris zu berühren, weil ein Fluch darauf laste. Aber Sigurd achtet nicht auf diese Mahnung und bemächtigt sich des Goldes. Nachdem er den tückischen Zwerg Regin getötet hat, reitet er das Roß Grane nach einem mit Flammen umringten Berge, schreitet durch das Feuer nach dem Schlosse auf dem Gipfel des Berges und erweckt die Walküre Brynhild, die dort verzaubert schläft. Sie tauschen Liebesschwüre, und Sigurd scheidet mit dem Versprechen, zurückzukehren. Er gelangt an den Hof Gunnars, wo er nach einem Zaubertranke die Brun-hild vergißt und bei Gunnar um die Hand von dessen Schwester Gudrun an-hält. Dieser sagt ihm die Schwester zu, unter der Bedingung, daß er ihm helfe, Brynhild für sich zu gewinnen. Sigurd schreitet noch einmal durch die Flammen, nachdem er seine Gestalt mit der Gunnars vertauschte: er bringt diesem die Walküre und vermählt sich mit Gudrun. — Als aber die beiden Frauen neben-einander leben, geschieht es, daß sie über die Vortrefflichkeit ihrer Männer in Streit geraten, und die erregte Gudrun der Brynhild entdeckt, daß Sigurd und nicht Gunnar die Flamme durchschritten und das Lager mit ihr geteilt habe, und zeigt ihr den Ring, den er damals von ihr mitbrachte. Brynhild schwört, sich zu rächen, und verlangt Sigurds Tod, obgleich sie nicht aufhört, ihn zu lieben. Der jüngste der königlichen Brüder, Guthorm — Högne (Hagen) ist der mittlere — tötet den schlafenden Helden. Brynhild durchbohrt sich und befiehlt, daß man sie auf demselben Scheiterhaufen mit Sigurd verbrenne (vergl. S. 169, Anm.). Gudrun verzeiht den Brüdern, heiratet den Hunnen-könig Atli, der die Schwäher meuchlings ermorden läßt, um in den Besitz des Schatzes zu gelangen, und Gudrun rächt die Brüder an ihrem Gemahl. — Im Nibelungenlied ist Brunhilde die Amazone, die Königin von Jsenstein, die ihre Freier tötet, weil sie ihre Hand nur dem reichen will, der sie besiegt. Dem Siegfried unterliegt sie, der sich der Tarnkappe bedient und für Gunther mit ihr kämpft. Das frühere Verhältnis Brunhildes und Siegfrieds wird ver-gessen oder verschwiegen, so daß Siegfrieds Tod nur dadurch motiviert ist, daß Brunhilde sich an ihm rächt, weil er das Geheimnis ausgeplaudert hat. Der

und den Schatz der Nibelungen gewinnt. Dieser Schatz bildet den Kernpunkt der vier Werke, und um ihn herum wogt die seltsame, phantastische Welt, mit ihren Göttern, Riesen, Helden und Zwergen, welche die Wagnersche Muse mit energischer Gewalt vor unsere Augen stellt. Die Idee, welche das Ganze beseelt, ist die von der bösen Macht des Goldes, das bestimmt ist, Raub und Mord zu verursachen — es ist die Idee, die schon die nordischen Sagen durchweht.

Den Mittelpunkt des ganzen Werkes bildet das Idyll Siegfrieds mit der Walküre Brunhilde, dem auch das meiste Interesse entgegengebracht wird, weil es rein menschliche Accorde anschlägt. Diese Scene spielt auch in der skandinavischen Überlieferung eine bedeutende Rolle, während sie in den deutschen Fassungen der Sage wie alle mythischen Anspielungen immer mehr in den Hintergrund tritt, so daß sie im Nibelungenliede nur noch nebenbei erwähnt wird und Hebbel sie ganz fallen lassen konnte. Es ist unleugbar, daß die Liebe des Halbgottes, des herrlichen Sohnes des Lichtes, Siegfrieds, zu der Tochter Odins, der Walküre, die auf dem flammenumgebenen Berge verzaubert schläft, eine phantasievolle und hochpoetische Großartigkeit besitzt. Wie hätte aber dies alles in der objektiven und präzisen Darstellungsweise des Dramas erhalten bleiben sollen?

Obgleich Hebbel, wie gesagt, jeden mythischen Zug, jede Anspielung auf ein vom Schicksale bestimmtes Verhältnis Siegfrieds zu Brunhilde beseitigt hat, so wurde letztere doch durch das Mythische, das ihr angeboren und von ihr nicht trennbar ist, zu der am wenigsten gelungenen Person der Hebbelschen Dichtung. Dagegen nehmen wir in dem Wagnerschen Werke, von der Musik in eine andere Sphäre getragen, alles Übermenschliche und Phantastische anstandslos hin.

Die letzten Scenen der Sage, die fast den Inhalt der ganzen Hebbelschen Trilogie bilden, sind der Gegenstand nur des letzten Abends des Wagnerschen Werkes — der Götterdämmerung. Viele dramatische und menschliche Momente der Legende werden von Wagner gar nicht benützt, der seine Tetralogie mit dem Tode Siegfrieds und der Brunhilde schließt, und der, seinen musikalischen Zwecken entsprechend, mehr das mythische Element betont, das in dem Streite der Götter um jenen Schatz vorwiegt, der von Siegfried zu den

---

Mörder ist hier Hagen, der aus Gunthers Bruder zu dessen Vasallen geworden ist, und — was die bedeutendste Abweichung ist — die Witwe Kriemhilde, so heißt in dem Gedichte Siegfrieds Gattin, rächt den Gemahl an den Brüdern.

Giukungen[1]) übergeht, dann den Rheintöchtern zurückgegeben wird und so wieder in den Besitz des Wassers gelangt, dem er ursprünglich gehörte. Die verminderte Bedeutung der Gattin Siegfrieds, die Gutrune der Oper, eine vollkommene Null, nimmt diesem letzten Teile des Wagnerschen Werkes viel von der dramatischen Kraft, die von Hause aus dem Stoffe innewohnt.

Hebbel schrieb seine Trilogie ohne Hoffnung auf einen theatralischen Erfolg, sondern nur um ein Kunstwerk zu schaffen, und er sagt in seinen Tagebüchern (II, 432), daß er keinen Augenblick gezögert haben würde, wenn ihm die Wahl geblieben wäre zwischen dem Beifall seiner Zeitgenossen und dem Bewußtsein, ein Werk zu schaffen, das von diesen verkannt nach seinem Tode weiter lebe, nach dem letzteren zu greifen. Doch das Glück war ihm hold und gönnte ihm beides: — den Beifall der Zeitgenossen und die dauernde Bewunderung der Nachwelt.

Mit einer klaren Unparteilichkeit, die bei einem Dichter selten ist, wenn es sich um die Beurteilung der eigenen Werke handelt, wußte Hebbel selbst treffend über sein Werk zu sprechen. Er erkannte dessen dramatische und poetische Schönheiten, gab aber auch aufrichtig zu, daß sein Verdienst nur darin bestanden habe, daß er die Glanzpunkte aus dem Epos genommen und in seinem Drama zusammengefaßt habe. Der dramatische Gehalt des Nibelungenliedes ist offenbar leicht zu erkennen. Die Ankunft Siegfrieds in Worms, Siegfrieds Werbung um Brunhilde für Gunther, der Streit der beiden Königinnen (Brunhilde, Kriemhilde), der den so tragischen Tod Siegfrieds verursacht, und besonders die Rache Kriemhilds, die Einladung ihrer Verwandten zu dem Feste, das sie an dem Hofe ihres zweiten Gatten giebt, den sie heiratete, um den Tod ihres ersten Gemahls rächen zu können, und endlich die Niederlage ihrer Brüder mit allen Burgunden, sind Momente voll außerordentlicher dramatischer Wirkung. Aber es sind nur Momente, und sie zu verbinden, ohne daß sie etwas von ihrer Kraft verlören, das verlangte viel künstlerischen Verstand. Es genügte nicht, das mittelalterliche Gedicht von seinem endlosen Ausputz, von Beschreibungen von Festen, Turnieren und Prachtgewändern zu befreien, sondern es war nötig, die ganze kraftvolle Charakteristik dieser Personen hervorzuheben und diesem Kranze

[1]) So werden in der skandinavischen Fassung die Burgunderkönige, die Feinde Sigurds genannt, die von Giuki, von dem fabelhaften Könige Gibich, Gibika oder Gebela abstammen.

epischer Blüten die dem Drama nötige Perspektive zu geben. Hebbel ist dies vortrefflich gelungen. Wie ein tüchtiger Architekt hat er es verstanden, die alte ehrwürdige Ruine zu restaurieren und ihr den Charakter der ursprünglichen Großartigkeit zu erhalten. Wie Sophokles und die alten Tragiker Griechenlands hat der moderne Dichter der alten Sage seines Volkes eine Trilogie entnommen, welche verdient, daß wir ihr dieselbe Bewunderung zollen, die wir den Werken der Antike zu teil werden lassen.

Der Stoff teilt sich von selbst in drei Dramen: „Der gehörnte Siegfried", „Siegfrieds Tod" und „Kriemhilds Rache", von denen jedes seine selbständige Handlung hat. Alle zusammen stellen das tragische Geschick der Nibelungen dar, jenes urwüchsigen und wilden Geschlechtes, das in seinem grausamen Haß, in seinen Leidenschaften und Tugenden in gleicher Weise unübertroffen war. Es ist gewissermaßen der Untergang durch Rache und Mord der titanischen Rasse der alten Germanen, die in ihren Gebräuchen und Gefühlen noch Heiden gewesen, obwohl das Christentum auch über sie schon gekommen war.

Dies ist der eigentliche historische Sinn des Gedichtes, den Hebbel uns besonders durch die Gestalt des Dietrich von Bern hervorhob, des Lieblings der Sage, welcher der Vertreter der damals aufdämmernden milderen Zeiten ist. Er ist der einzige, der den allgemeinen Mord überlebt, und sein Waffenmeister, der alte Hildebrand, ist es, der das Richteramt auf sich nimmt und der grausamen Kriemhilde den Kopf abschlägt.[1] Dietrich ist Christ, und der Heide Etzel, der ideale Kaiser, der nunmehr der Barbarei, des Blutvergießens und seiner Herrschaft müde ist, überläßt ihm sein Reich:

„Herr Dietrich nehmt mir meine Krone ab
Und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter!"

Und Dietrich, der große Landesverwiesene, der in der Tragödie den Triumph der moralischen Kraft über die barbarische Gewalt vorstellt, ruft aus:

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!"

Und damit endet die Tragödie.

Der historische Begriff ist hier nicht wie in anderen Werken Hebbels, eine künstliche Zuthat, er ist hier das natürliche Zeichen der

---

[1]) In der „Thidrekssaga" dagegen, der skandinavischen Umarbeitung von Liedern und Traditionen des nördlichen Deutschland, ist es Dietrich selbst, der, von Attila aufgefordert, Kriemhilde tötet.

ganzen Handlung, und dies ist es, was der ganzen Tragödie eine besondere Bedeutung verleiht, und zwar die einer großartigen historischen Synthese.

Die Personen sind mit Ausnahme der Amme Brunhildes, Frigga, dem Gedichte entnommen; diese Figur ist eine Erfindung des Dichters, die dazu nötig ist, die Brunhilde mit zu charakterisieren. Brunhilde disharmoniert, wie schon gesagt, infolge des mythischen Elementes mit der dramatischen Plastizität der Charaktere. Man kann jedoch behaupten, daß der Dichter es verstanden hat, der Brunhilde eine gewisse Anschaulichkeit zu geben, indem er die mythischen Elemente, in denen dies Weib lebte, an der Hand der physischen Beschaffenheiten ihrer Heimat Island, mit seinen Vulkanen, seinem Nordlicht und seinen merkwürdigen Naturerscheinungen, erklärte.

Die Eigenart des Mannweibes zeigt sich besonders in der Scene nach der Ankunft in Worms bei den Burgunden, und in ihrem Zusammentreffen mit Kriemhilde. Es ist eine Scene, die ganz aus der Phantasie des Dichters hervorging, und die bewundernswert ist. Die Charaktere der Frauen erläutern sich gegenseitig in ihrem Kontrast. Die nordische Amazone, das wilde Weib, das die Helden herausfordert und sie im Speer- und Steinewerfen besiegt, zeigt sich spröde und schroff und kann seine Entrüstung, besiegt worden zu sein, nicht verhehlen. Es ist ihr auch nicht möglich, der Schwester ihres Besiegers, der Kriemhilde gegenüber Höflichkeit zu heucheln, die schon civilisierter ist und ihr freundlich entgegentritt, um sie in dem neuen Heime willkommen zu heißen. Brunhilde fragt: „Ist es immer so still hier in der Luft?“ — Worauf Kriemhilde antwortet: „Zuweilen steigen auch Wetter auf . . .“ Wir sehen später, welcher Sturm von Haß all diese äußerlich von den Sitten der Ritterlichkeit geschliffenen Menschen durchtost, und wie er besonders aus der Seele der anmutigen Jungfrau von Worms hervorbricht.

Kriemhilde ist einer der tragischsten weiblichen Charaktere des gesamten Theaters. Sie besitzt die Grausamkeit der Medea, ohne den Zug düsterer Barbarei, welcher der Zauberin von Kolchis eigen ist. Sie gelangt zu den unmenschlichsten Thaten Schritt für Schritt: ihre Seele ist bis zur Unversöhnlichkeit beleidigt, und sie kann demjenigen nicht vergeben, der ihr den besten und trautesten der Männer getötet hat.

Bis zuletzt verlangt sie nur den Tod Hagens, des Mörders ihres Gatten. Nur weil ihre Brüder, die ihren Vasallen nicht im Stiche lassen wollen, sich weigern, „Gericht“ zu halten, läßt sie alle

diejenigen vernichten, die zwischen sie und den Gegenstand ihrer Rache treten, und so befiehlt sie die Hinschlachtung aller Burgunden. Und wohl kann sie dem alten Hildebrand sagen, der ihr ihre Ungeheuerlichkeiten vorwirft:

„Was schiltst du mich? — Doch schilt mich nur,
Du triffst, was du gewiß nicht tadeln willst,
Denn was ich bin, das wurde ich durch die,
Die ihr der Strafe gern entziehen möchtet!"

Ein würdiges Gegenstück zu diesem furchtbaren Weibe ist Hagen von Tronje, der Mörder Siegfrieds. Hebbel hat ihn trefflich dargestellt in seiner Mischung von barbarischer Kraft und Gewaltthätigkeit, von Schurkerei, die jedoch der Größe nicht entbehrt, und von Neid, der aber nicht kleinlich ist. Er gleicht einem Vertreter eines Geschlechtes von Riesen, die sich vernichteten in ihren Kämpfen gegeneinander. Siegfried ist ihm ein Dorn im Auge: er mußte den Helden hassen, der seiner Kraft so sicher war, daß er sie nur mit Gleichmut zeigte und sie mit der bescheidenen Großmut des Starken zur Hilfe anbot.

Hagen, der Mann des Kampfes und der Gewaltthat konnte diesen Tapfern nicht über sich sehen, der überall fast ohne Kampf siegte. Das ist der Sinn seiner Worte zu Kriemhilde:

„ . . . . . er war vom Drachen nicht zu trennen,
Und Drachen schlägt man tot".

Doch trotz all diesem können wir den Hagen nicht hassen; seine ungezügelte Vermessenheit giebt ihm eine düstere, imposante Größe.

Wenn er im letzten Drama, bei dem Feste der Kriemhilde, weil er sich in Gefahr weiß, sein Schwert Balmung auf die Knie legt, das berühmte Schwert, das er dem getöteten Siegfried von der Bahre nahm, so ist dies eine neue Herausforderung seiner Todfeindin. Aber er weiß, daß er sein Benehmen mit seinem Leben zahlen muß, und so gewinnt seine Gestalt den dämonischen Zug der auch in einigen Fassungen der Sage angedeutet ist.[1])

[1]) Wagner stellt Hagen, der öfter als Albensohn erscheint, als den Sohn Alberichs, des finsteren Zwergkönigs, und der Burgundenkönigin hin, die von dem letzteren im Schlafe überwältigt wurde. In dem Wagnerschen Werke, wie in der skandinavischen Fassung, ist der Mörder Siegfrieds der Bruder Gunthers — oder des nordischen Gunnar —, während er in dem deutschen Gedichte Vasall des Burgundenkönigs ist. Und als Albensohn kann Hagen wohl von sich sagen:

„Frühalt, fahl und bleich,
Haß ich die Frohen,
Freue mich nie!"

So antwortet er auch, schon dem Tode nahe, der furchtbar erregten Kriemhilde, die ihn fragt, wo er den Nibelungenschatz verborgen habe, daß er geschworen habe, es nicht zu verraten, solange noch einer seiner Herren am Leben sei. Und noch lebt Gunther. Bald läßt Kriemhilde ihm den abgeschlagenen Kopf ihres Bruders bringen. Da klatscht Hagen in die Hände und ruft ihr entgegen:

„Nun ist der Ort nur Gott und mir bekannt,
Und einer von uns beiden sagt's dir nicht!“

Darauf entreißt sie dem todmüden Hagen den Balmung und erschlägt ihn.

Was die finstere Gestalt Hagens erhebt, der nach Befriedigung seines Titanenneides lechzt, und was zugleich den moralischen Hintergrund der Thaten dieser blutdürstigen Menschen bildet, ist, wie schon Uhland bemerkt hatte, die Treue — die Treue des Vasallen gegen seinen Herrn, die Treue dieses gegen seine Mannen, die Treue der Gattin für das Andenken des Gatten.

Hebbel hat es verstanden, diese Tugend, diese kraftvollen Gefühle, in ihrer ganzen absoluten Wildheit wiederzugeben. Es ist, wie wir schon gesagt haben, sein besonderes Verdienst, daß er sich so sehr in den Geist der Zeiten einzuleben wußte, daß er plastisch, echt und objektiv genau diese Helden dramatisch zu gestalten wußte. Und deshalb klingen die Worte des alten Gedichtes, wo der Dichter sie seinen Personen giebt, so natürlich, so wahr, daß der Leser, der das Nibelungenlied nicht kennt, glauben kann, sie seien vom Dichter zur schärferen Charakterisierung seiner Gestalten erfunden.

Das Verdienst Hebbels wird um so größer, wenn man sein Werk mit anderen, demselben Gedichte entnommenen Dramen vergleicht. Sehr verschieden sind die Wege, die dabei eingeschlagen, mannigfaltig die Arten, auf welche die Personen aufgefaßt und dargestellt wurden. Dies macht es uns begreiflich, wie die Hellenen bei der Behandlung überlieferter sagenhafter Stoffe einer so verschiedenartigen Gestaltung und Auffassung derselben fähig waren. Und wenn auch die Züge der Überlieferung beibehalten wurden, so sind der Arten, die Personen darzustellen und sie in Konflikten einander entgegenzuführen, doch viele.

Geibel hat in seiner „Brunhilde“ die Liebe dieses Weibes zu Siegfried zum Mittelpunkte der Handlung gemacht, und das Drama endet, wie bei Wagner, mit ihrem Tode auf dem Leichnam des Helden. Der lyrische Schwung Geibels in seinen vortrefflichen

Versen kam ihm für die erotischen und sentimentalen Tiraden sehr zu statten. Aber Brunhildes Leidenschaft ist nicht die der Walküre, der Königin Islands, sie ist nur die eines verkannten, beleidigten Weibes; auch Gunther ist nicht der geschlossene Charakter, den die Umstände zu seiner unwürdigen That hinreißen. Er ist ein verliebter Mann, der jedes Mittel benutzt, Brunhilde zur Gattin zu gewinnen. Im Drama Hebbels ist es Hagen, der die Bitte um die Hilfe zur Bezwingung der Brunhilde vorträgt; bei Geibel jedoch ist es Gunther selbst, der sich dadurch herabwürdigend Siegfried bittet, die That zu vollbringen, das Weib zu bezwingen, das er schon einmal besiegt hat. Und dieser antwortet:

> „Nun bei den Untern, wenn du selbst davor
> Nicht scheust: du hast mein Wort, ich bin bereit.
> Ja, nimmer hat nach einem Kampf mich so
> Gelüstet, wie nach diesem: gilt es doch
> Der Männer ganz Geschlecht an ihr zu sühnen!"

Der Siegfried Hebbels widerstrebt anfangs dem Drängen Hagens, denn bei seinem offenen, heldenhaften Charakter verabscheut er eine solche That:

> . . . . . „Ich thu's nicht gern!
> Wer hätt' sich das gedacht! Und dennoch lag's
> So nah! — O, dreimal heilige Natur!
> Mich widert's wie noch nie in meinem Leben!"

Aber wir wollen den Vergleich nicht fortsetzen, obwohl es zur besseren Schätzung unseres Dichters vorteilhaft wäre. Und so werden wir auch die „Kriemhild" Wilbrandts nicht näher betrachten, der den ganzen Stoff des Gedichtes, zum Nachteil der Personen und der Motive der Handlung, in drei Akte zusammendrängte. Auch kein anderes der zahlreichen Dramen wollen wir besprechen, zu denen das Nibelungenlied Veranlassung gab. Wir begnügen uns damit, als deren bedeutendste die von Dahn und Siegert zu nennen und zu schließen, daß Hebbels Trilogie und Wagners Tetralogie, die eine als Drama, die andere als Oper, mit verschiedenen Mitteln und Zielen, wie auch in verschiedener Bearbeitung des Stoffes das bemerkenswerteste und künstlerisch vollkommenste sind, was der Welt von den alten Sagen des deutschen Volkes gegeben wurde.

Aber wir können es nicht unterlassen, das Ibsensche Drama zu erwähnen, das wegen seiner Originalität, der vollständigen Beseitigung mythischer Elemente, sowie wegen des Ersatzes derselben durch menschliche Gefühle interessant ist. Ibsen behandelt in seiner „Nordischen

Heerfahrt" den Stoff mit der ausgiebigsten Breite, ohne sich an irgend eine besondere Überlieferung zu halten, und nahm in sein Werk die allgemeinsten Züge der Sage auf. Wie die Personen des Hebbelschen Dramas historische Individualitäten des deutschen Mittelalters sind, ohne daß ihre Zeit genau angegeben sei, die vielleicht kurz hinter die Völkerwanderung fallen könnte, so sind die Gestalten Ibsens Normannen aus der Zeit der Wikinger, die auf Eroberungszügen die Meere durchschifften. Auffallend ist bei Ibsen die Genauigkeit und Kraft der Darstellung dieser dunklen Periode der Geschichte. Er versteht es in diesem Drama die kraftvolle Poesie des Nordens wiederzugeben, jene Poesie, die aus dem ewigen Kampfe der Elemente gegeneinander und der Menschen gegen die Elemente hervorwuchs.

Die Brunhilde des Ibsenschen Dramas ist Hjördis, ein Weib, das in seiner seltsamen Leidenschaftlichkeit ungefähr der Hedda Gabler ähnelt. Der Hjördis Verderbtheit, wie die der Hedda Gabler, ist eine problematische, die namentlich aus der Seelengröße eines zwiespältigen Charakters hervorging. Und sie scheint eher die natürliche, verhängnisvolle Folge einer Kraft zu sein, die außerhalb eines ihr entsprechenden Wirkungskreises gesetzt ist, als ein böser Wille, der für seine Schuld verantwortlich ist. Wir fühlen in ihr die echte Walküre. Mehr als bei allen Brunhilden des Epos und des Dramas, über deren Kraftleistungen wir uns wundern, erkennen wir bei dieser, die jedoch nichts Außerordentliches oder Übermenschliches vollbringt, die geheimnisvolle, seltsame Macht des uns überlegenen Wesens. Ihr Charakter steht über der gewöhnlichen Natur, und wir ahnen, wir fühlen dies trotz ihrer echten, leidenschaftlichen Wirklichkeit. Und wenn am Schluß des Dramas der kleine Egil die Mutter auf den Wolken reiten sieht, so stimmt uns dieser kühne Zug nicht ungläubig, sondern wir fühlen, wie er ihre dämonische Natur vervollkommnet und erklärt.[1]) Viel mehr als das Mannweib

[1]) Dies ist die Wirkung der Lektüre — es war uns noch nicht möglich, dieses so charakteristische und kraftvolle Ibsensche Drama auf der Bühne zu sehen, und es mag sein, daß die Bühnenaufführung in ihrer unerbittlichen Realität die suggestive, phantastische Wirkung der Lektüre zerstört, obgleich das Wunder, das von dem Munde eines Kindes ausgesprochen wird, den Hörer in einer Unbestimmtheit läßt und der Phantasie ein weites Feld gewährt. (Der Übersetzer hat einer der in Leipzig stattgehabten Aufführungen der „Heerfahrt" beigewohnt. Nichts von dem ergreifenden Eindruck, den dieses Werk bei der Lektüre auf uns macht, geht verloren. Egils Worte: „Dort oben — all die schwarzen Pferde! . . . die Mutter ist dabei!" würden in dem Munde eines Erwachsenen zur Kritik herausfordern, aber das Kind überzeugt uns. Das Entsetzen des kleinen Egil,

des Epos und des Hebbelschen Dramas, und unendlich mehr als die seufzende und verliebte Heldin Geibels giebt diese Hjördis die mysteriöse, weibliche Ausnahmefigur wieder, die an der Grenze steht zwischen den bekannten Phänomenen der natürlichen Welt und denjenigen noch unerforschter geheimnisvoller Mächte.

Gunther, der schwierigste und heikelste Charakter des Dramas, der Mann, der sich von einem anderen das Eheweib erkämpfen läßt, ist Hebbel nicht weniger gut gelungen als Ibsen. Wie wir schon sagten, hat Hebbel die abstoßende Veranlassung zu dieser That von Gunther auf Hagen abgewälzt, dessen finstere Gestalt dadurch nicht verliert, und dem Gunther hat der Dichter nur die Schwäche der Nachgiebigkeit gelassen, eine Schwäche, die der Burgundenkönig nachher heldenhaft mit dem Tode büßt. Ibsen hat in seinem Drama keinen Hagen, dem er die Schuld aufbürden kann, gleichwohl aber hat er es verstanden, Gunther mit einer Atmosphäre von Gerechtigkeit, Offenheit, Menschlichkeit und Bescheidenheit zu umhüllen, und ihm einen Zug von Wehmut zu geben, die aus seiner verschmähten Liebe hervorgeht, so daß er in der Scene, in der seine Schuld entdeckt und seiner Gattin gesagt wird: „. . . . . und jetzt soll jedermann erfahren, daß du unter eines Feiglings Dach wohnst!“ nur antwortet: „Jedes Wort ist wahr, nur nicht, daß ich feige bin!“

Wir billigen seine Worte, so daß die Scene, mit welcher der zweite Akt endigt, eine der ergreifendsten des ganzen Dramas ist.

Sigurd der Starke, der Held des Ibsenschen Dramas, ist nicht die leuchtende Persönlichkeit, hat nicht die Freudigkeit Siegfrieds, die bei den deutschen Dichtern noch an den Lichtgott erinnert. Er ist vielmehr ernst und gesammelt, und seine Kraft ist nicht nur die seiner Muskeln, sondern mehr eine seelische Überlegenheit. Er ist nicht der offene, großmütige, unbesonnene Held, mit einem Anflug kindlicher Naivität, er ist vielmehr ein tiefer und trotz seiner Aufrichtigkeit verschlossener Charakter. Man ahnt in ihm ein von seiner Umgebung verschieden geartetes Wesen, in dem er abseits in unerforschter Größe dasteht, und das ihn zu einer selbständigen Figur macht. Als zuletzt Hjördis ihm einen Pfeil in die Brust jagt, um

---

die Furcht des jungen Norden, in der die mythischen Vorstellungen Gestalt bekommen, paßt vortrefflich in die auf das Romantische abgestimmte letzte Scene des Werkes. Und das ästhetisch einwandfreie Stück, die Stilvollkommenheit in dieser Dichtung entlassen uns mit dem unerschütterlichen Glauben an das, was wir gesehen und gehört haben.)

mit ihm nach Walhall reiten und ewig die lichten Regionen mit ihm durchschweifen zu können, da sie ihm auf Erden nicht verbunden sein konnte, weigert er sich ihr zu folgen, weil er ein Christ sei. Dies Wort, das in jener ursprünglichen, barbarischen Welt uns so überraschend anmutet, klingt uns dennoch nicht unglaublich, denn es klärt uns plötzlich über das Geheimnisvolle seines Charakters auf und bestätigt uns seine reinere, seine geläuterte seelische Überlegenheit. Sigurd stirbt, Hjördis stürzt sich ins Meer, und Egil, den der Vater Gunther mit einer seiner menschlichen und verschmähten Liebe charakteristischen Zärtlichkeit aus dem brennenden Hause gerettet hat, ruft aus: „Dort oben — all die schwarzen Pferde“ — (mit einem Schrei): „Die Mutter ist dabei!“

Wir haben die Besprechung des Ibsenschen Dramas ziemlich breit ausgeführt, um zu zeigen, wie dieses alte Motiv von dem modernsten Geiste behandelt worden ist. Trotz der Vorzüge des Ibsenschen Werkes aber können wir nicht sagen, daß die Hebbelsche Dichtung von ihm in den Schatten gestellt würde. Die Plastizität seiner Gestalten, die ausführliche und genaue Schilderung der damaligen Welt geben der Trilogie des deutschen Dichters einen besonderen Wert. Das Bild von dem jungen Giselher, das Hebbel mit so wenigen und meisterhaften Strichen ausgeführt hat, eben weil er sich selbst vorschreibt:

> „Des Weibes Keuschheit geht auf ihren Leib,
> Des Mannes Keuschheit geht auf seine Seele!“ (III, IV, 6)

und Giselhers Liebesidyll mit Gudrun, der Tochter Rüdegers, ist von großer Anmut und Schönheit, die um so mehr hervortreten, wenn man sie mit diesen Episoden in anderen Dramen, z. B. Wilbrandts, vergleicht. Auch die Mutter Ute ist eine bemerkenswerte Gestalt. Weisheit und ein Hauch von Frieden gehen von dem würdevollen und einfachen Wesen dieser Niobe des Mittelalters aus. Keine Person, sogar keine der Nebenfiguren — ein Verdienst, das wir schon oft bei Hebbel erwähnten — sind in dem Halbschatten eines allgemeinen Umrisses gelassen. Wir kennen aller Antlitz wie auch ihre Geschichte. Rumolt den Koch, Volker den Helden, Fiedler und Freund Hagens, den Kaplan, wie auch alle die anderen.

Wohl verdiente dieses Drama den Beifall der Zeitgenossen, unsere Bewunderung wie auch den Schillerpreis.[1]) Namentlich

[1]) 1863. Die Nachricht, daß er diesen Preis erhalten habe — den der erste Kaiser des neuen Deutschen Reiches 1859 gestiftet hatte, als er noch Prinz

aber war dem Dichter das Bewußtsein zu gönnen, ein Werk geschaffen zu haben, das seiner Ideale würdig und des Fleißes seines Lebens wert ist.

Sieben Jahre lang arbeitete Hebbel an dem großen Werke. Schon seit 1835, als ihm die Amalie Schoppe das Epos geschenkt hatte, beschäftigte ihn dieser Stoff, aber erst seit 1855 dachte er ernstlich an die Gestaltung, und am 18. Oktober dieses Jahres schreibt er in sein Tagebuch[1]): „Der erste Akt (von zehnen vermutlich!) wird bald fertig seyn und verspricht eine gute Exposition.“ Am 2. Oktober 1856 ist der erste Akt und Ende des Jahres 1856 der zweite Akt des ersten Abends vollendet.[2]) Am 18. Februar 1857[3]) schreibt er: „Heute Abend um halb sechs Uhr auf der Mariahilfer Hauptstraße habe ich den dritten Akt der Nibelungentragödie und damit die erste Abtheilung (Siegfried's Tod) geschlossen.“ Also nur geistig und in einer Form (3 Akte), die wieder umgestoßen wurde. Nun schieben sich neben anderen Arbeiten auch die am „Demetrius“ ein, und erst am 20. Oktober 1859 lesen wir[4]): „Heute Abend den ersten Akt von ‚Kriemhilds Rache‘ geschlossen“, und am 22. November 1859[5]): „Heut Abend den zweiten Akt von Kriemhilds Rache geschlossen.“ Am 7. März 1860 war der dritte Akt vollendet, und am 22. März 1860 schreibt er[6]): „Eben, Abends 7 Uhr, schreibe ich die letzten Verse des fünften Aktes von Kriemhilds Rache nieder.“ Am 31. Januar 1861 wurde von Dingelstedt in Weimar der erste Teil, „Der gehörnte Siegfried“ und „Siegfrieds Tod“, aufgeführt, und am 16. und 18. Mai desselben Jahres nach eingehenden Änderungen, besonders am zweiten Teile, die ganze Trilogie. Der Erfolg war ein außerordentlicher, und die Annahme des Werkes an einer Reihe anderer deutschen Theater die Folge davon. Es ist sehr bedauerlich, daß in den Tagebüchern Hebbels Notierungen über die ersten Aufführungen fehlen. Am 16. Oktober 1860 reißen sie ab, und erst

---

von Preußen war und für den erkrankten Friedrich Wilhelm IV. die Regentschaft führte — wurde dem siechen Dichter vier Wochen vor seinem Tode überbracht. Lächelnd bemerkte er: „Das ist Menschenlos, bald fehlt uns der Wein, bald fehlt uns der Becher!“

1) II, 424.
2) Tagebücher II, 435.
3) Tagebücher II, 443.
4) Tagebücher II, 467.
5) Tagebücher II, 469.
6) Tagebücher II, 482.

am 23. Februar 1861 setzen sie wieder ein. Auch über die erste Aufführung des Gesamtwerkes fehlen, von den spärlichen Notizen unterm 31. Dezember 1861 abgesehen, alle näheren Angaben. Die Notierungen enden mit dem 3. Mai 1861 und setzen erst am 15. Juni 1861 mit unwichtigeren Dingen wieder ein.

Zu Beginn des Jahres 1862[1]) wurde der erste Teil der Dichtung als Buch herausgegeben, dem dann auch bald der zweite folgte.

[1]) Am 30. Januar 1862 (Tagebücher II, 512) schreibt Hebbel: „Der erste Band der Nibelungen-Trilogie ist gedruckt; noch immer beschäftigt mich der zweite, wenn auch nur in Kleinigkeiten."



Demetrius.

Der Großherzog vom Weimar riet im Jahre 1858 Hebbel, den Schillerschen Demetrius zu vollenden, und ihm verdanken wir es, wenn unser Dichter die schon früher geplante Idee[1]) nun ausführte. Es ist ein Stoff, von dem man fast sagen möchte, daß ein Verhängnis über ihm schwebe, denn sowohl Hebbel als auch Schiller starben, bevor sie ihre Werke beendigen konnten. Das Hebbelsche Fragment ist aber fast vollendet, es reicht bis zur zweiten Scene des fünften Aktes, und wir können die Lösung erraten, so daß Kuh das Werk beendigen und in Berlin am 10. Mai 1869 aufführen lassen konnte, wo es allerdings nur einen schwachen Erfolg hatte. Im Juli 1858 hatte Hebbel dies Werk begonnen. In seinen Tagebüchern lesen wir, daß er am 3. Dezember 1858 die beiden ersten Akte, und am 31. Dezember 1859 den dritten Akt beendet hatte. Bald nach Hebbels Tode, im Frühjahr 1864, wurde das unvollendete Werk veröffentlicht.

Hebbel hatte ursprünglich nur die Absicht, das Schillersche Fragment zu vollenden, aber er mußte sich bald sagen: „Es kann ebenso wenig jemand dort anfangen weiter zu dichten, wo Schiller aufgehört, als jemand dort zu lieben anfangen kann, wo ein anderer aufgehört.“ Und er beschloß, den Stoff selbständig zu behandeln. Er fing an, die Geschichte Rußlands zu studieren: er wollte ein historisches Drama schreiben, in dem die lokalen Zustände geschildert werden sollten, zu welchem Zwecke er den echten slavischen „Humus“ suchte, während Schiller nach seiner Meinung „einzig und allein von dem allgemein menschlichen Moment des Faktums angeregt wurde“.

---

[1]) Schon 1857 schrieb er an Kuh: „. . . Schon liegt Karamsin in eilf Bänden auf meinem Tische . . .“ Wir wissen von Kuh, daß Hebbel auch einige Momente dem „les faux Demetrius“ von Prosper Merimée für sein Drama entnommen hat.

Die Kritiker dagegen fanden, daß Schiller ein großes historisches Drama geplant hatte, während Hebbels Werk ein psychologisches wurde[1]), trotz des sehr glücklichen Schauplatzes der Handlung, trotz dieser slavischen Welt, mit den kontrastierenden Charakteren der Russen und der Polen, mit der sklavischen Unterwürfigkeit und der Bereitwilligkeit zum Verrat der Russen, mit dem halb barbarischen und halb heldenhaften Übermut der Polen, und dem Mißtrauen und der Antipathie der beiden Völker gegeneinander. Wohl ist Hebbel dies alles in der Darstellung vollkommen gelungen, wie auch die Volksscenen, in denen der Charakter jedes einzelnen in seiner psychischen Eigenheit, zugleich mit der ethnologischen Allgemeinheit, hervortritt. Hebbel hat all dieses dargestellt und in Konflikt gesetzt mit der gewohnten Geschicklichkeit, mit der er die Dokumente der Geschichte wie auch der Menschlichkeit zu interpretieren und wiederzugeben wußte. Aber es ist auch wahr, daß sein „Demetrius“ der historischen Synthese, des Blickes von oben entbehrt, den wir mit Recht bei Schiller so sehr bewundern.

Hebbel fehlte der Sinn für das Historisch-Großartige. Die geschichtlichen Konflikte lösen sich ihm in psychologische auf, und es ist in der That nicht die historische Synthese, sondern die psychologische Analyse, in der unser Dichter groß ist. Wenn in seinen Dramen eine leitende, höhere Ordnung über den Konflikten steht, so ist es gewiß nicht die historische, sondern eine geistige wie in der „Judith“, oder eine soziale wie in „Maria Magdalena“, oder ein mystischer Symbolismus, in dem er sich ganz besonders gefiel. Und daher steht sein „Demetrius“, trotz der Kraft, trotz einer gewissen Idealität in dem Entwurfe, unter dem klassischen Torso des Schillerschen Werkes.

Das Drama Hebbels behält bei und entwickelt viele der Einzelheiten, die wir bei Schiller finden, der, wie man aus den nach Hebbels Tode herausgegebenen Entwürfen ersieht, ursprünglich ebenfalls die Idee gehabt hatte, den jungen Demetrius in den Diensten des polnischen Woiwoden von Sendomir zu zeigen. Schiller aber verzichtete doch darauf und zog es vor, das Drama mit der berühmten Reichstagsscene in Krakau beginnen zu lassen. Hebbel schickt seinem Drama einen Prolog voraus, der uns zeigt, wie der stolze Jüngling mit dem raschen und großen Geiste, unbekannt und

[1]) Bulthaupt sagt (III, 192): „Aus dem geschichtlichen Drama wurde eine Privataktion.“

wenig geachtet, erzogen wurde. Viele Züge des Charakters dieser Person, die so reich an Vorzügen ist, verdanken ihre Wirkung dem Umstande, daß sie aus dem unabhängigen und trotzigen Charakter des Dichters selbst entnommen sind, der in seiner Jugend so böse Tage erlebte. Demetrius sollte um so mehr das objektive Abbild des Dichters werden, da dieser nun die Perioden überwunden hatte, in denen der edle und gedemütigte Geist sich gegen die Qualen eines elenden Lebens auflehnen mußte. Wie sein Demetrius hätte der junge Hebbel sagen können:

„Ich setz' mich lieber auf die nackte Erde
Als auf den Stuhl des Bauern, trinke lieber
Aus hohler Hand als aus dem Napf des Knechts
Und such' mir lieber Beeren für den Hunger,
Als daß ich schwelge, wo der Bettler zecht!"

Denn er empfand es bitter, daß derselbe Stolz, den man bei Goethe für ein Zeichen der Überlegenheit hielt, ihm, dem Armen und Bedürftigen, als Anmaßung ausgelegt wurde. Bei Hebbels Demetrius stammt die Hoheit aus dem kaiserlichen Blute, denn er ist nach der Meinung des Dichters der Sohn, wenn auch der illegitime, des Zaren Iwan. Seine Herkunft wird ihm entdeckt, als er eben zum Tode geführt werden soll, weil er einen vornehmen Bojaren, der ihn beleidigte, erstochen hat. Ein Mönch Gregory, derselbe, der ihn als Kind auf das Schloß des Woiwoden gebracht hatte, erklärt ihn für Iwans Sohn, den alle als von dem Usurpator Boris für ermordet hielten. Gregory behauptet, daß das getötete Kind nicht der legitime Sohn des Zaren und der Marfa, sondern der eines Weibes, einer gewissen Barbara sei, die es abgegeben habe, auf daß der wirkliche Thronerbe gerettet werde. Gregory zeigt das kostbare Kreuz, das der Jüngling am Halse trägt, das man ihm am Tage seiner Taufe umgehängt habe. Demetrius wird von den vornehmen Polen zum Zaren Rußlands ernannt, und sein Gastgeber, der Woiwode von Sendomir, erbietet sich, für ihn ein Heer zu schaffen, damit er den Thron gewinnen und Boris stürzen könne. Demetrius fühlt sich von kriegerischem Eifer beseelt und geht mit jugendlichem Ungestüm daran, den väterlichen Thron im Kreml von Moskau wiederzuerobern. Daselbst kommt er als Sieger an und wird als Herrscher ausgerufen.

Als Marfa, die Zarin, hört, daß ihr Sohn noch lebe, kann sie dem Wunsche, ihn zu sehen, nicht widerstehen, und verläßt das Kloster, wo sie auf Boris' Befehl gefangen gehalten wurde. Sie

sieht den Prätendenten, aber ihr mütterliches Herz schweigt; doch verursacht ihre Zusammenkunft die Besiegelung der Legitimität des neuen Zaren Demetrius.

Barbara, ein altes Weib, das dem Demetrius zu Füßen fällt, als er Moskau durchschreitet, und dem er das erste Gehör und die erste Gnade seiner Herrschaft gewährt, deutet ihm, ohne es zu wollen, an, daß er zwar ein Sohn des Iwan, aber nicht von der Marfa, sondern von ihr selbst sei, die eine Dienerin der Marfa gewesen.

Diese Mitteilung schmettert den mutvollen, offenen und edlen Jüngling nieder. Sein Entschluß ist sofort gefaßt. Er wird niemanden mehr betrügen, er will sich kein Recht, keine Autorität anmaßen, wenn sie ihm nicht gebühren. Er will nur noch so lange seine Rolle spielen, bis alle die gerettet seien, die für ihn ihr Leben wagten, und dies besonders der Vater seiner Braut.[1]) Daß er nachher doch nicht freiwillig das Scepter niederlegt, sondern durch die Treulosigkeit des Schuiskoi, eines russischen Edlen, den er begnadigt hatte, weil er sich selbst das Recht absprach, denselben hinrichten zu lassen, daß er also durch dieses Schuiskoi Verschwörung schließlich gestürzt wurde, hat nichts zu bedeuten, denn auch ohne diesen Verrat hätte ja Demetrius auf den Thron Rußlands verzichtet.

Ganz anders benimmt sich Schillers Demetrius. Er hat keinen Tropfen von Iwans Blut in seinen Adern, aber er ist ein Herrscher. Und darum verzichtet er auch nicht auf den Thron, als er erfährt, daß er nicht der Sohn Iwans sei. Er will sich nicht wie Hebbels Demetrius seinen Richtern überantworten, sondern er sagt zur Marfa, die stumm und erregt vor ihm steht: „Scheine du nicht meine Mutter, sei es! — Wirf das Vergangene von dir, ergreife das Gegenwärtige mit ganzem Herzen! Bin ich dein Sohn nicht, so bin ich der Zar; ich habe die Macht, ich habe das Glück. — Der, welcher im Grabe liegt, ist Staub; er hat kein Herz, dich zu lieben, kein Auge, dir zu lächeln. — Wende dich zum Lebenden."[2])

[1]) „Ich bin der Kapitän auf einem Schiff,
Das scheitert; rasch ins sichere Boot mit euch,
Dann zünde ich die Pulverkammer an!"

[2]) Diese Stelle ist den in Prosa hinterlassenen Splittern des Dramas entnommen. Hebbel skizzierte niemals in Prosa, entwarf auch nie einen Plan für seine Werke, da dies ihm vorkomme: als ob man eine Biographie vor dem Leben schreiben wolle. Auch diese Art zu arbeiten ist bei ihm charakteristisch. Er folgte seinen Personen in ihren Handlungen und sah sie gewissermaßen werden. Er arbeitete nach der analytischen Methode, während Schiller in seinem poetischen Geiste zuerst das Ganze auffaßte und nachher zu den Einzelheiten kam.

Nur die Intriguen des Schuiskoi (oder Schinskoj wie Schiller schreibt) vermögen diesen Herrschergeist vom Throne herunterzureißen, nicht eine Reue, eine tiefe Gewissensregung, die Hebbels Demetrius vernichtet.

Hebbel hat es zwar empfunden, daß die unumgängliche Pflicht des Demetrius es war, auf die Krone zu verzichten, nachdem er erkannt hatte, daß sie ihm nicht gebühre. Aber mit Recht sagt Bulthaupt: „Seit wann stempelt die Pflicht die Menschen zu tragischen Helden!“ Wir verlangen vom dramatischen Dichter nicht, daß er uns in seinen Personen das moralische Ideal darstelle, und es ist seltsam aber bezeichnend für Schiller, daß er es vermocht hat, uns in diesem seinem unvollendet gebliebenen Werke eine Individualität zu geben, während Hebbel, der so tapfere Kämpfer für den Individualismus in der Kunst, sich in diesem Werke den alten Theorien der Idealität beugen zu wollen schien.

Ob etwas Lebendiges und Großes aus dieser scheinbar neuanbrechenden Entwicklung unseres Dichters hätte hervorgehen können, wissen wir nicht zu sagen, da er uns zu früh, am 13. Dezember 1863, entrissen wurde. Er starb, nachdem er, fast schon ganz gelähmt, im Bette bis zuletzt an seinem Demetrius gearbeitet hatte. Wenige Minuten vor seinem Tode ließ er sich noch einmal von seiner Tochter Christine den „Spaziergang“ Schillers vorlesen, „des heiligen Mannes“, wie er ihn nannte, und dessen Werken er in seinen letzten Jahren mit so viel Zuneigung und Bewunderung näher getreten war.



Schlußbetrachtung. — Die Nachfolger Hebbels.

Traurig ist es, daß Hebbels Tod so früh eintrat, und gerade als man anfing, ihm die Achtung und die Bewunderung zu zollen, die sein Talent und sein Lebenswerk verdienten. Aber der Weg, auf dem er unerschrocken und zielbewußt durch Kämpfe und Mißerfolge geschritten war; die Bahn, in der Kleist ihm vorangegangen und welche die ausgefahrenen Spuren der Nachahmer Schillers kreuzte, war so neu, so fremd, daß man ihn für einen Irrfahrer ansah und sich lange und ungläubig von ihm fern hielt.

Ihm war jedoch auch schon vor den wenigen Jahren allgemeiner Achtung die Bewunderung ausgezeichneter Männer nicht versagt gewesen, unter denen wir Gervinus finden, dessen Urteil über Hebbel an Kuh wir ohne Kommentar wiedergeben, denn der Name seines Urhebers verleiht ihm eine besondere Autorität: „Ich müßte wohl keine Sinne zum Vergleichen haben, wenn ich nicht anerkennen sollte, daß er wie ein Baum unter dem vielen Gestrüpp unserer Dramatiker hervorragt."[1] Wir haben schon (S. 125, Anm.) Heines Urteil angegeben, der sein originelles und starkes Talent anerkannte; es ist bemerkenswert, wie dieser feinsinnige Geist die künstlerische Bahn Hebbels erschaut hatte, indem er dessen Verwandtschaft mit Shakespeare, Kleist und Grabbe feststellte. Einen Beleg für die Überlegenheit Hebbels haben wir auch in der grenzenlosen, dauernden Ergebung, die ihm seine Freunde zollten. Rührend ist die Freundschaft Kuhs zu ihm, wenn man bedenkt, daß dieser ausgezeichnete Geist ihm sein ganzes Leben widmete, denn nachdem er viele Jahre hindurch gleichsam sein Famulus gewesen, arbeitete er an der oft erwähnten Biographie, bis er selbst starb. Bamberg, der Herausgeber der „Tagebücher", war ihm ebenfalls lange und entschieden zugeneigt; von den Frauen, die den Zauber seiner starken,

[1] Tagebücher II, 347.

obgleich despotischen Persönlichkeit auf sich wirken fühlten, haben wir schon gesprochen.

Hebbel war ein großer und tiefer Geist, ein starker Charakter. Er durchdrang das Labyrinth der scheinbaren Widersprüche in der menschlichen Seele, und was er so erforscht hatte, das paarte sich bei ihm in der genialsten Synthese, mit der lebhaftesten und unmittelbarsten Phantasie, so daß er die vielen einzelnen Charakterzüge, die er hervorgesucht und beobachtet hatte, zu einer ganzen und lebendigen Persönlichkeit wieder zusammenstellen konnte. Das ist eine Eigenschaft, die ihn zum echten Dramatiker machte und die wir bei der Analysierung seiner Werke aus denselben heraus erwiesen zu haben glauben.

Hebbel machte Schule! — Von Robert Griepenkerl (1810 bis 1868) nennen wir nur den „Robespierre“ (1851) und „Die Girondisten“ (1852), die voller Kraft und Gedanken sind und die einige wirksame Scenen aufweisen, aber von nur wenig theatralischer und dramatischer Sicherheit zeugen.

Die französische Revolution beschäftigte viel die Dichter dieser Schule.[1] Sie fühlten sich von der Herrschaft der zügellosen Individualität angezogen, welche in dieser Epoche vielleicht zum erstenmal in der neueren Zeit Gelegenheit hatte, sich zu entwickeln und in all den wildesten und charakteristischten Arten sich auszuleben.

Wie Grabbe die Geschichte in puris naturalibus wiederzugeben strebte, so war auch Griepenkerl der Meinung, daß die Weltgeschichte durch ihre eigene Kraft wirken müsse. Dieses Prinzip ist gewiß modern und hat Anspruch auf Zukunft. Aber keiner dieser Dichter des kraftgenialischen Dramas besaß die nötige Stärke der Synthese, um die verwickelten und einander widersprechenden Konflikte in Einklang bringen zu können.

Hebbel hatte auch eine Schülerin, Elise Schmidt, die in ihrem „Judas Ischarioth“ (1851) von dem Geiste unseres Dichters erfüllt zu sein scheint. Zweifellos war es eine kraftvolle Idee, den großen Verräter, auf dem der Fluch der Jahrhunderte lastet, zum Helden eines Dramas zu wählen, und es lag ja auch so nahe, daß, von dem berühmten „Leben Jesu“ von David Strauß (1832) angeregt, die Geister geneigt waren, sich mit diesem Stoffe zu beschäftigen.

---

[1] Auch Robert Hamerling, der bekannte Dichter des „Ahasver in Rom“, schrieb einen „Danton und Robespierre“.

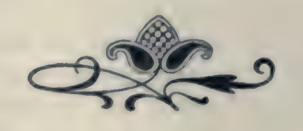
Elise Schmidt vertiefte den Charakter des Judas und machte daraus eine Persönlichkeit von dämonischer Kraft, wie sie uns in dem Werke einer Frau seltsam anmutet. Dieses Drama hat nichts von weiblicher Grazie, es herrscht darin eine Kraft, eine Energie, eine Kühnheit, wie man sie kaum bei Hebbel findet. Es ist kein Drama für die Bühne; aber es besitzt poetische Vorzüge und ist von einer bemerkenswerten Originalität.

Judas und Jesus sind Vertreter zweier Prinzipien, des Bösen und des Guten, des Hasses und der Liebe. Judas vertritt die alte Welt, die sich ihres morschen Kernes und der Unmöglichkeit, sich wieder aufzurichten, bewußt ist, und deshalb alles zerstören möchte, Jesus die neue, die, voll von Leben und übermenschlicher, unbesiegbarer Kraft, auftauchte.

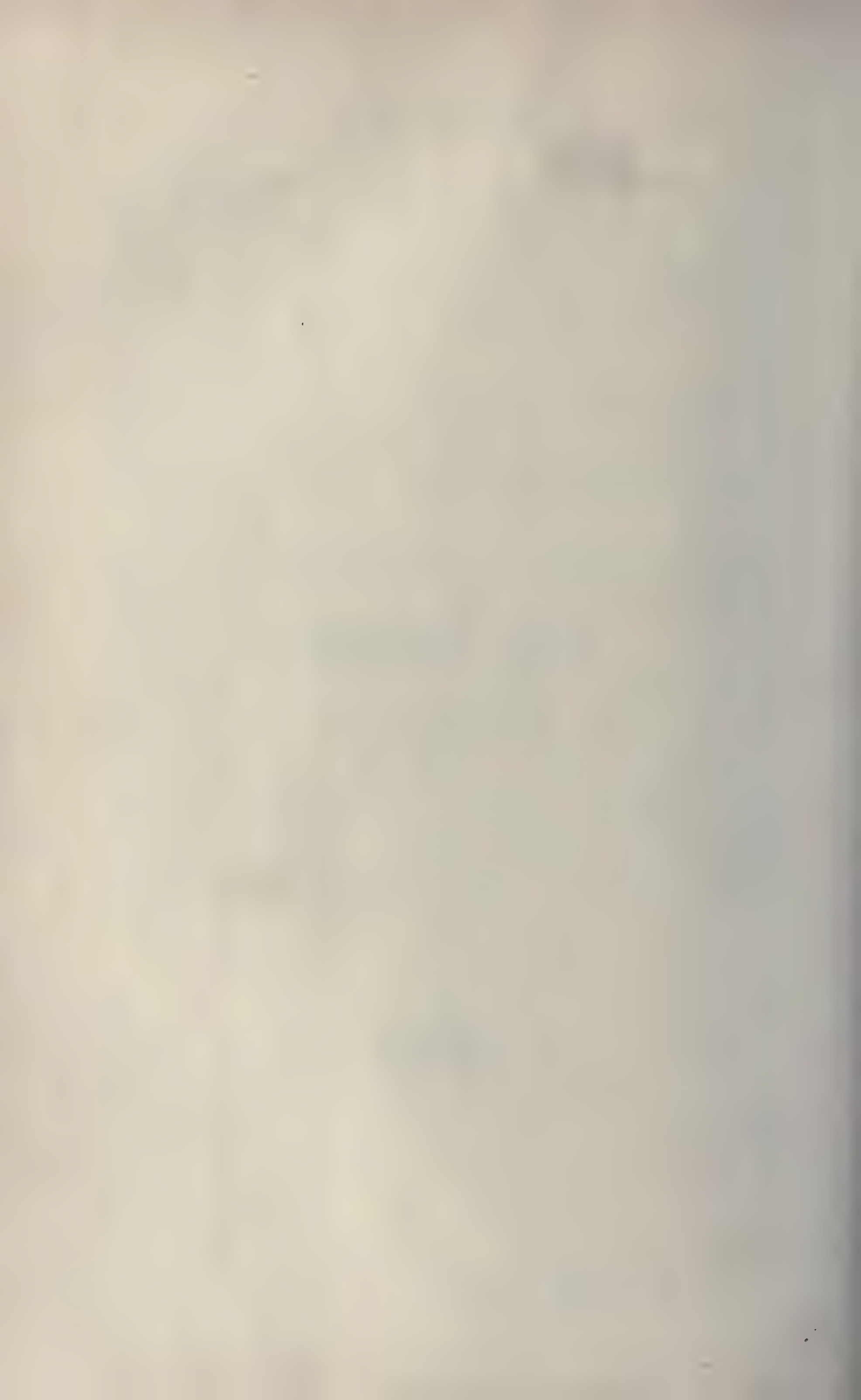
Die Schmidt hat ihrem Jesus den Heiligenschein nicht genommen, er zeigt in seinem kurzen Auftreten eine Einfachheit voller Höhe. Es war aber der Schmidt, wie auch schon Klopstock unmöglich, die rührende, obgleich schmucklose Einfachheit der Evangelien zu erreichen, geschweige denn sie zu übertreffen.

Judas hat die Leidenschaft der Freude am Bösen und an der Vernichtung. Er war es, der die Magdalena zur Schuld trieb und noch immer treibt. Und nachdem Jesus am Kreuze gestorben ist, ruft er aus, bevor er sich erhängt: „Du warst mein Inhalt! — Du bist ausgeschüttet, und die Welt ist trunken von dir! Ich fühle jetzt mich wie ein leer Gefäß, wozu noch dient es? Ich zertrümmre es!“

Aber diesen beiden und anderen Nachfolgern oder Verwandten der Hebbelschen Richtung weit überlegen ist Otto Ludwig, obgleich er selbst seine Verwandtschaft mit Hebbel nicht eingestehen wollte.



Otto Ludwig.



Einleitung. — Der Erbförster.

Otto Ludwig hat mit dem Dichter der „Judith" verschiedene Berührungspunkte, vor allem aber die künstlerische Richtung gemein. Wie Hebbel ist auch er ein Psychologe, der unserem gegenwärtigen Drama vorarbeitete; und da er um den Triumph seiner Kunst gegen die Alltagsbahnen ankämpfen mußte, so hatte er ebenso viele erbitterte Feinde als enthusiastische Bewunderer, und sein Ruf, wie auch der Kleists und Hebbels, nahm besonders erst nach seinem Tode zu. Wenn derjenige, der ein Kunstwerk genießt, dem Schöpfer desselben Dank schuldet, so müßte unsere Dankbarkeit eine ganz besonders große sein gegen Ludwig, der seine Werke während eines bedauernswerten, von Krankheiten gequälten Lebens schuf, so daß sein Arzt selbst die Standhaftigkeit bewunderte, mit welcher er seine Schmerzen ertrug. Diese Überlegenheit des Geistes über die körperlichen Leiden, diese Kraft, trotz aller physischen Qualen größere Werke erzeugen zu können, scheint ein besonderer Segen zu sein, den die Poesie ihren Lieblingen spendet. Es scheint sogar, daß dieser Zustand des Leidens in dem Dichter den Sinn für die Genüsse des Geistes und der Phantasie schärfte, und daß in den kurzen, schmerzlosen Zwischenräumen, die zwischen seinen immer wiederkehrenden Leiden lagen, die Lebensfreude in ihm sich verdoppelte, so wie der Zauber eines Alpenfrühlings, der zwischen zwei stürmischen Jahreszeiten liegt, ein doppelt großer ist.

Die letzten Jahre von Leopardi, Heine, Schiller und Hebbel bestätigen diese trostvolle Behauptung.

Otto Ludwig ist in Eisfeld, einer kleinen Stadt Thüringens, geboren, in demselben Jahre (1813, am 12. Februar), in dem Hebbel zur Welt kam. Und wie Hebbel und die meisten Priester der Kunst,

so lebte auch er in Beschwerlichkeiten aller Art, mit denen sich besondere Neigungen nicht gut in Übereinstimmung bringen ließen. Er war früh vaterlos und wurde mit großer Liebe von der Mutter erzogen, die, um den Willen eines unverheirateten reichen Bruders zu erfüllen, den Sohn bestimmte, als Lehrling in des Onkels Geschäft einzutreten. Dort duldete es den jungen Ludwig aber nicht lange. Einem inneren Triebe folgend, widmete er sich vielmehr mit Eifer der Musik. Er kam nach Leipzig. Doch Felix Mendelssohn, an den unser Dichter von seinem Herzoge ganz besonders empfohlen war, wußte ihm keine tieferen Anregungen zu geben, und so ging Ludwig, dem bald „das Vage der Musik nicht mehr genügte", zur Poesie über, zu der er sich schon immer stark hingezogen fühlte. Jahrelang trug er die Gestalten seiner Phantasie in sich, bis denn seine Ideen, gereift, ihn zur Entäußerung drängten, bis er schließlich sie uns gab, so, wie wir sie in ihrer Greifbarkeit besitzen, wie wir sie um ihrer menschlichen Echtheit und Wahrheit willen bewundern. Wahrheit, so lautete die Devise des Menschen und des Dichters Ludwig, und so wollen wir denn mit den Worten eines Herausgebers seiner Werke: „Ludwigs menschlicher wie künstlerischer Charakter hat einen gemeinsamen großen Grundzug: das Streben nach Wahrheit. Als oberste Tugend galt ihm beim Menschen die Wahrhaftigkeit und beim Poeten die unverfälschte Darstellung der Wirklichkeit" — zu den Werken unseres Dichters übergehen.

Als, dank den Bemühungen Eduard Devrients, am 4. März 1850 in Dresden zum erstenmal Ludwigs „Erbförster" zur Aufführung gelangte, wurde er mit Interesse, aber ziemlich kalt aufgenommen. Die Kritiker hoben gleich seine auffallenden Fehler hervor, und das Drama wäre für immer abgethan gewesen, wenn die stets wachsende Teilnahme des Publikums in den folgenden Aufführungen diese Dichtung nicht gehalten hätte, so daß zuletzt enthusiastischster Beifall dem Werke und seinem Dichter lohnte. Die Zuschauer fragten sich, wer dieser Ludwig sei, der mit einem so kraftvollen Stücke auftrete. Sie wußten nicht, daß der Anfänger, der aus mancherlei Umständen und besonders wegen seiner Bescheidenheit und Schüchternheit bis dahin unbekannt geblieben, schon siebenunddreißig Jahre alt war und, mit einem bedeutenden Beobachtungsvermögen begabt, die Men-

schen und das [illegible] durchforscht hatte. Sie wußten nicht, daß dieses [illegible] seiner Kraft und frischen, unmittelbaren Wahrheit [illegible]mählich aus Skizzen hervorgegangen, und daß die kra[illegible]gur des Erbförsters Ulrich die letzte Entwickelung aus den vielen [E]ntwürfen früherer Jahre war. So liegt aus dem Jahre 1845 noch der Entwurf einer Familientragödie: „Die Waldburg“, vor, und aus den folgenden Jahren besitzen wir Pläne zu einem „Die Wildschützen“, zu einem „Das Jagdrecht“, zu einer „Waldtragödie“, zu einem „Wilm“ und einem „Willem Berndt“. Endlich, 1849, vollendete Ludwig seinen „Erbförster“. Im Juli 1849 war Ed. Devrient im Besitze des Manuskriptes, und schon im Herbste desselben Jahres war das Werk[1]) zur Aufführung am Dresdener Hoftheater angenommen. „Der Erbförster“ wurde von den einen bewundert, von andern aber abfällig kritisiert, die es als einen späten Sproß der traurigen Schicksalstragödie bezeichneten und nur seine Fehler sehen wollten.[2]) Dies Werk sollte nach Ludwigs Absicht zeigen, wieviel Herzlichkeit in dem Familienleben liegt, wieviel Erschütterndes Schicksal und Leidenschaft hervorbringen können, und unter all diesem sollte gleichsam als Orgelton das Rauschen des grünen Waldes liegen.

Schon drei Generationen der Ulriche sind Förster auf Düsterwalde gewesen, dem Forste, den Stein, ein Großindustrieller, neuerdings gekauft hat, zu welchem der Förster Ulrich seit mehr als zwanzig Jahren in sehr freundschaftlichem Verhältnis steht. — Sie sind nahe daran, Verwandte zu werden, denn Steins Sohn Robert hat Marie, die Tochter des Försters gefreit. Das Drama, das in

---

[1]) 1850 erschien es als Manuskript und 1853 im Buchhandel.

[2]) Moritz Heydrich, der Freund und erste Biograph Ludwigs, sagt gelegentlich der ersten Aufführung des Dramas: „Es war das Wehen eines originalen, echt dramatischen Dichtergeistes. Ein Werk wie aus der Sturm- und Drangzeit, einem langsam heranrollenden, majestätischen Gewitter gleich, plötzlich hervorbrechend, die Landschaft blitzschnell, seltsam beleuchtend, alle ergreifend, erschütternd.“

Und Laube sagte, daß diese Dichtung eine neue, ganz eigentümliche Stärke aufweise; er äußerte sich: „ . . . bis zur Höhe des vierten Aktes meinte man eine neuklassische Schöpfung vor sich zu sehen . . . “. Bulthaupt nennt es trotz seiner Fehler „eine große Dichtung, ein bedeutendes Drama, ein erschütterndes Theaterstück“. Hettner aber sagt in seinem „modernen Drama“ unter anderem, daß dieser schlechte Dichter verdiene ausgelacht zu werden, weil er nicht einmal das ABC der dramatischen Kunst kenne. Auch R. v. Gottschall tadelt dieses Drama und seinen Verfasser.

so schrecklicher Weise endet, beginnt mit den Vorbereitungen zu dem Verlobungsfeste in dem Hause des Försters. Man ist guter Laune; Robert ist glücklich, doch Marie hat traurige Ahnungen. Die Musik ertönt. Der alte Ulrich schickt in seiner mürrischen Art die Frauen aus dem Zimmer und unterrichtet seinen Tochtermann, wie er seine zukünftige Frau behandeln müsse, um sich die Autorität im Hause zu sichern: „Kinder dürfen nicht wissen, wie lieb man sie hat; aber Weiber noch weniger. Sie sind auch nichts als erwachsene Kinder, aber nur pfiffiger. Und die Kinder sind schon pfiffig genug."

Der alte Stein kommt, mit dem Ulrich schon seit der Zeit streitet, seit welcher es sich um den Kauf des Waldes handelt, weil der neue Herr „durchforsten" lassen will, während Ulrich es für falsch hält, weil der Wind sonst „alles zusammenknacke". Sie fangen an, Karten zu spielen, denn Stein verlangt eine Revanche für den vorigen Tag. Stein ist aufgeregt, teils über die Hartnäckigkeit seines Spielgefährten, teils weil ihm das Glück abhold ist, und nimmt wieder das Gespräch über das Durchforsten auf. Ulrich aber nimmt Steins Ansichten nicht ernst, widersetzt sich entschieden dem Wunsche seines Freundes und neuen Herrn, denn er versteht sein Fach und wird als guter Förster nie etwas gegen seine Überzeugung geschehen lassen. Stein, ein hitziger Kopf, verliert die Fassung und verlangt, daß der Förster Ulrich entweder gehorche und durchforsten lasse oder seine Stelle aufgebe. Der alte strenge Ulrich ist unerbittlich, aber er hält es für unmöglich, daß Stein ihn absetzen könne; sein Großvater sei Förster auf Düsterwalde gewesen, sein Vater ebenfalls, er selbst ist es seit vierzig Jahren und verlangt, daß man ihm beweise, daß er unrecht habe. Auch den Förster des benachbarten Waldes konnte man ja nicht entlassen, weil die ihm zur Last gelegten Fehler nicht bewiesen werden konnten. Vergebens versucht Wilkens, eine sehr gelungene Gestalt, ein Verwandter von Ulrichs Frau, ein alter reich gewordener, mit der langsamen und praktischen Klugheit des Landmanns begabter Bauer, ihn zu überreden, daß er dem Herrn gehorche: „Wenn er Herr ist, so muß er doch recht behalten!" Ulrich aber, der in seiner Waldeinsamkeit, eigenherrisch geworden ist und sich den Konzessionen und Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens nicht mehr beugen kann, ruft aus: „Aber er hat unrecht, und zu einem Unrecht sag' ich nicht ja!"

Dies ist der Konflikt des Dramas. Der Konflikt zwischen dem launischen Herrn und dem Untergebenen, der sich nicht fügen will, da er in seiner Unwissenheit glaubt, ein Recht zu seiner Unfolgsam-

keit zu haben. Und diese Unwissenheit ist nicht, wie Bulthaupt meint, ein Fehler des Charakters. Sie ist vielmehr bei Ulrich sehr erklärlich und bei seiner Starrköpfigkeit logisch, denn er wie seine Vorgänger haben sich nie darum gekümmert, ob der Wald zu Düsterwalde, wo sie geboren waren und wo sie ihr ganzes Leben hindurch gearbeitet hatten, einem anderen Förster übergeben werden könne oder nicht. Und Ulrich selbst will gar nicht wissen, ob oder daß ein anderer in seine Stelle eingesetzt werden könne; er glaubt, daß dies nicht möglich sei, weil er seit vierzig Jahren den Forst trefflich bewirtschaftete, und vor diesem Bewußtsein kann für ihn kein Rechtsbegriff standhalten.

Diese Sorglosigkeit des rechtschaffenen und schlichten Mannes ist verzeihlich, denn sie wurzelt tief und giebt nachzudenken, wie der Konflikt des ganzen Dramas, das seine endgültige Form im Jahre 1849 mitten in den Revolutionen und Unruhen erhielt. Doch diesen hat sich Ludwig ferngehalten, wie er ja auch die Wege der Freiheitslitteratur seiner Tage mied. Und trotzdem waren seine Freiheitsideen viel tiefer, als man im allgemeinen annimmt, und ließen ihn zu Schlüssen kommen, welche die Apostel jenes marktschreierischen Patriotismus nicht einmal zu ahnen vermochten.

Der alte Buchhalter im Hause Stein und Sohn sieht es ungern, daß diese Firma, die auf die 80,000 Thaler der Tochter aus dem Hause Löhlein u. Co. verzichtet hatte, mit einem armen Mädchen verwandt werde. Stein hatte nun diesen Möller beauftragt, dem alten Ulrich seine formelle Absetzung zu melden und auch zum Jäger Gottfried zu gehen, einem gewöhnlichen Säufer und einem Feinde Ulrichs, der den Beinamen „Buchjäger“ führt, um diesem seine Berufung an die Stelle des abgesetzten Försters anzukündigen. Der Buchjäger beginnt sofort mit sechs Arbeitern im Walde seine Thätigkeit, und als Andres, der älteste Sohn Ulrichs, auf Verlangen seines Vaters einige Pflanzen holen will, wird er vom Buchjäger und dessen Knechten mißhandelt. Die Scene, in der Andres, nach Hause zurückgekehrt, es nicht wagt einzutreten, und dann verwirrt, vernichtet mit abgerissenen Worten das Geschehnis erzählt, ist voll Wahrheit und außerordentlicher Kraft und würde allein genügen, uns für den Wert Ludwigs als dramatischer Dichter zu bürgen.

Es ist schade, daß im „Erbförster“, der bis hierher sich natürlich und mit einer wirkungsvollen dramatischen Steigerung entwickelt, nur gewöhnliche Mittel zur Katastrophe führen, welche die Kritiker über den Wert des ganzen Stückes täuschten und es verschuldeten, daß man diese Dichtung mit der Schicksalstragödie auf eine Stufe stellte.

Der alte Ulrich ist tief getroffen von der Beleidigung, die man seinem Sohne zufügte. Fein charakteristisch ist die Art und Weise, wie sich dieser verschlossene und strenge Mann benimmt, als er die in Frage stehende Nachricht hört. Er bricht nicht in Wut aus, sondern atmet tief, läßt den Sohn nicht ausreden und spricht von etwas anderem: „Es wird noch Gewitter geben heut.“ Dann: „Andres — er hat dich — ich hab's nie, und ein Fremder — ein — sag nichts, Andres — ich versteh' dich“ — und geht auf und ab.

Er will Stein und den Buchjäger verklagen und schickt seinen jüngeren Sohn Wilhelm zum Advokaten in die Stadt. Andres begleitet ihn und nimmt die Flinte mit dem gelben Riemen, und da es ihm kalt ist, bindet er sich ein Tuch um den Hals. Diese beiden Objekte, Tuch und Flinte mit dem gelben Riemen, sind nicht nur die Werkzeuge des Unglücks, das dieses Haus treffen sollte, sondern es sind auch die verhängnisvollen Male, derentwegen man dieses Drama unter die Schicksalstragödien einreihen wollte, und die seinem Erfolge so sehr schadeten.

Andres tritt in die Grenzschenke, um sich auszuruhen, schläft aber ein. Das ist nun ein Umstand, der nicht nur die Personen des Dramas, sondern auch den Dichter selbst teuer zu stehen kommt. Während Andres schläft, stiehlt ihm ein Wilderer die Flinte, um die Andres das Halstuch gebunden hatte. Lindenschmiedt, der Wilderer, will sich an demselben Buchjäger rächen, der den Andres hatte mißhandeln lassen. Er lauert ihm in einer dunklen Gegend des Waldes auf, im „heimlichen Grund“, und schießt ihn in den Rücken. Inzwischen hat Andres gemerkt, daß ihm die Flinte entwendet worden war, er eilt dem Wilderer nach und kommt gerade noch zur rechten Zeit, um den Buchjäger fallen zu sehen.

Nun wird die Handlung verwickelter.

Robert, Steins Sohn und Mariens, des Andres Schwester, Bräutigam, der sich im heimlichen Grund befindet, wo er ein Stelldichein mit Marie hatte, klagt den Andres des eben geschehenen Mordes an. Dieser rechtfertigt sich, und beide verschwinden in dem Walde, um den Mörder zu verfolgen. Dem alten Stein wird die Nachricht gebracht, daß Andres mit seiner Flinte mit dem gelben Riemen den Robert getötet habe, und dem Förster Ulrich giebt Weiler, der Holzhüter, die Versicherung, daß Andres von Robert erschossen worden sei, und zeigt ihm sogar das mit Blut befleckte Tuch des Sohnes. Der alte Ulrich zweifelt keinen Augenblick an der Wahrheit der Nachricht, und zwar nicht nur um der Thatsache von dem

Tuche und der Flinte mit dem gelben Riemen willen, sondern auch, weil Andres in seiner Gegenwart, aufgeregt über des Vaters Absetzung, sich mit Robert verfeindet hatte und beide sich gegenseitig bedrohten.

Kurz vorher hat dem Förster sein soeben vom Advokaten zurückgekehrter jüngerer Sohn berichtet, daß nach dem Gesetze sein Herr das Recht habe, ihn auch ohne Grund zu entlassen, da er kein Staatsbeamter, sondern in Privatdiensten sei. Und in seiner naiven Rechtschaffenheit, in seinem Zutrauen zu der Autorität des Gerichts ist der Alte auf diese Nachricht hin ganz erschüttert. Die Tochter Marie liest auf den Rat der Mutter laut die Bibel, leise aber ein Briefchen Roberts, in dem dieser ein Stelldichein in dem Walde von ihr verlangt, und Ulrich hört die Worte der Bibel: „..... Auge um Auge, Zahn um Zahn. Wie er einen Menschen verletzet hat, so soll man ihm wieder thun. Es soll einerlei Recht unter euch sein, den Fremden und den Einheimischen, denn ich bin der Herr, euer Gott."

Und hierin findet er eine Lösung für das Gefühl der Empörung, das sich in seinem Herzen regt, und er fährt fort: „Seht ihr nun, daß ich recht hab'? Daß das alte Herz dadrin kein Lügner ist? ‚Es soll einerlei Recht unter euch sein!' Nicht eins für Staatsdiener apart. Damals war das Recht noch gesund, da wohnt' es noch nicht in den staubigen, dunstigen Stuben. Unter den Thoren, im Freien wurde es gehalten, wie man da liest. Wenn ich zu sagen hätte, müßten die Gerichte im Walde sein, im Walde bleibt dem Menschen das Herz gesund; da weiß man was Recht und was Unrecht ist, ohne wenn und aber. Mit ihren heimlichen Karten haben sie's verabert und verwennt, in ihren dumpfen, staubigen Stuben da ist's krank und stumpf geworden, und ist's welk geworden, so daß sie's kneten können wie sie wollen: und nun muß besiegelt werden und muß verbrieft werden, was recht ist, sonst soll's nicht recht sein; nun haben sie dem Manneswort die Geltung genommen und einen Spitzbuben daraus gemacht, seitdem man nur das zu halten braucht, was man beschworen hat und besiegelt hat und verbrieft, und haben aus dem alten guten Recht einen Achselträger gemacht, daß ein alter Mann, der nicht das Federchen an seiner Ehre gelitten hat, als ein Schurke dastehn muß vor den Menschen, weil die in ihren Stuben zwei Rechte haben, statt eins." (IV, 5.)

Wir haben das ganze Gespräch des Alten wiedergegeben, um eine Probe von seiner energischen und charakteristischen Redeweise zu liefern, von seiner Art, seine rechtschaffenen Gefühle und seine verschrobenen Ideen auszudrücken.

Es ist wirklich schade, so wiederholen wir, daß so viel Kraft in der Schilderung der Charaktere um eine Reihe tragischer und überflüssiger Mißverständnisse verschwendet worden ist, wie sie im zweiten Teile des Dramas vorkommen.

Der Förster zweifelt nicht im geringsten daran, daß sein Sohn von Robert erschossen worden sei, nimmt eine Flinte und läßt, während er seinen Hut aufsetzt, seinen Sohn Wilhelm aus der Bibel lesen: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben!" und ferner wieder: „Aug' um Auge, Zahn um Zahn!" Und er geht in den Wald, um sich Vergeltung zu verschaffen.

Inzwischen ist Marie, von der Mutter dazu veranlaßt, nach dem „heimlichen Grund" gegangen, wo sie Robert zum Stelldichein erwartet; sie will versuchen, den Streit zwischen dem Vater und den Steins wieder zu schlichten.

Ulrich gelangt ebenfalls nach jenem dunklen Teil des Waldes, erblickt Robert und schießt nach ihm. Aber der alte Schütze sieht durch das Feuer, und es war ihm, als ob er seine Marie habe stehen sehen. Und thatsächlich hat er, ohne es zu ahnen, seine Tochter getroffen, die mit dem eigenen Körper Robert, den Geliebten, deckte.[1])

Die folgende Scene, in welcher der Alte zurückkehrt, mit dem Bewußtsein, sich sein Recht verschafft zu haben, obgleich er in sich

---

[1]) Die Worte Ulrichs, als er seiner Frau davon erzählt, sind folgende: „Da kommt mir die Marie in die Augen, als stellte sie sich vor ihn und winkte mir zurück und schrie: ‚Es ist ja der — nun der, den du weißt'" (V, 4) und sie geben, wie auch die der Erzählung Roberts in der achten Scene, dem Dichter recht, sich in einem Briefe an Julian Schmidt (wiedergegeben in der letzten Ausgabe der gesammelten Schriften Ludwigs, besorgt von Adolf Stern und Erich Schmidt, Leipzig 1891, III, S. 7) gegen die Behauptung zu verteidigen, mit Zufällen gearbeitet zu haben, indem er betont, daß das Mädchen „absichtlich in den Schuß läuft". Andererseits wird dies Versehen des Alten durch weitere Gründe gerechtfertigt. Erstens hatte er, um sich zu ermutigen und sich „sein Recht" zu verschaffen, Wein getrunken und war dadurch erregt; dann spielt auch der dunkle Ort und die gewitterschwarze Nacht eine Rolle; drittens hatte er gesehen, wie seine Tochter in ihr Schlafzimmer gegangen war, und endlich kann er wegen seiner Neigung: an Gesichte und Erscheinungen zu glauben, seinen Augen und Ohren nicht ganz trauen, eine Neigung, die ihren Grund in seinem religiösen Gemüt hat. Leider täuscht sich der Dichter aber, wenn er glaubt: „Nur weil ich die Stimmung des Furchtbar-Erhabenen wollte, habe ich das Verhältnis etwas ins Unklare und Undeutliche gespielt, das ein wesentliches Ingredienz desselben ist." Er hätte besser gethan, sich in seinem Werke bestimmter auszudrücken, denn der Hörer hat keine Zeit, über solche Fragen nachzudenken.

hineinschaudert, während die Mutter für die abwesende Tochter zittert, trägt den Stempel echter Tragik, die noch gesteigert wird bis zu dem Augenblick, in dem der Alte erkennt, daß er die geliebte Tochter getötet habe. Ein hochdramatischer Moment ist auch der, in dem Ulrich dem alten Stein, der mit dem Pastor gekommen ist, um ihn nach seinem Sohn Robert zu fragen, das mit Blut befleckte Tuch des Andres zeigt. Und während er hinzufügt, daß er Gericht gehalten habe, hört man draußen die Stimme des Andres, der seinen Vater ruft. Der Förster reicht nun Stein die Flinte und bittet ihn, sich an dem zu rächen, der ihm seinen Sohn getötet habe. „Stein, thu' mir mein Recht!" sagt er, aber da behauptet Andres, daß er soeben den Robert gesehen.

Wie schon erwähnt, glaubte Ulrich in dem durch den Schuß plötzlich erleuchteten Dunkel seine Tochter erblickt zu haben, und nun steigt in des alten Försters Seele die schreckliche Ahnung auf, daß er sein Kind erschossen haben könnte. Er will nachsehen, ob sie in ihrem Zimmer ist, wagt aber nicht einzutreten, denn er fürchtet sich davor, die Stube leer zu finden. Doch er horcht an der Thür, er hört innen atmen und erleichtert sagt er: „Eine Welt von Sorgen atmet sie einem weg von der Brust!"

Doch was er hörte, das waren die Atemzüge der Mutter, die angstvoll Mariens Heimkehr erwartete. Nun wird an die Thür geklopft — auf einer Bahre bringt man die tote Marie.

Die nun folgende Scene ist voll elementarer Kraft, und es ist herzzerreißend, zu sehen, wie jetzt die seither so sorgsam bis ins Innerste zurückgedrängte Zuneigung zu der Tochter aus dem Alten hervorbricht. — Doch seine Charakterstrenge, sein natürliches Gerechtigkeitsgefühl gewinnt die Oberhand in ihm, und wieder mahnen ihn die Worte der Bibel an seine Pflicht. Es sind dieselben Worte, die ihn kurz vorher zu jener Handlung bewogen hatten, die er für einen Akt der Gerechtigkeit gehalten hatte: „Wer irgend einen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben!"

Er hat seine alte Energie wiedergewonnen und will „in die Gerichte" gehen.

„Und meinst du, sie werden dich töten?" entgegnet ihm Stein. „Ja, sie richten nicht recht, nicht wie's dasteht (in der Bibel), in ihren Gerichten; weiß ich's doch — aber — gut — gut!" — Er nimmt eine Flinte von der Wand, und kaum ist er vor die Thür gegangen, so hört man auch schon einen Schuß fallen.

Er hat sich selbst gerichtet.[1])

Es ist bedauerlich, daß diese so dramatischen und besonders in der Wahrheit der Charakterzeichnung so bewundernswerten Scenen an eine so schwache und mit soviel unnützem Ballast beschwerte Handlung gekettet sind. Besonders der alte Ulrich ist eine Gestalt von außerordentlicher Anschaulichkeit und Greifbarkeit. Der Dichter hat ihn bis in die kleinsten Einzelheiten charakterisiert. Er hat in ihm einen Menschen geschaffen, den wir alle zu kennen glauben. Wie wahr ist z. B. seine Art, in Gedanken einher zu gehen, seine Sorgen durch Pfeifen oder durch Trommeln auf dem Tische zu verhehlen, und seine Art in Bildern zu reden, anfangs aber etwas konfus und undeutlich sich auszudrücken, wie es bei Leuten der Fall ist, die viel allein sind. Aber im Laufe des Gesprächs werden seine Reden immer klarer, immer präziser.

Ja, Ludwig geht sogar schon so weit, daß er das Äußere des alten Ulrich, so seine straffe und ruhige Haltung, seinen grünen Rock und seinen weißen Bart vorschreibt, wie andererseits seine Worte durch sein Wesen bedingt sind.

Und hierin gleicht unser Dichter, wenn er sie nicht übertrifft, den modernen Dramatikern, die es ebenfalls lieben, eine genaue Beschreibung der Umwelt und des Aussehens ihrer Personen zu geben. So ist die Hedda Gabler z. B. aschblond und hat graue Augen.

Es ist dies der Höhepunkt der Individualisierung, die sich nicht mehr nur auf die Charakterzeichnung beschränkt, sondern auch angiebt, auf welche Art die Personen sich kleiden, die uns die ganze äußere Erscheinung der Figur giebt, die uns sogar sagt, welchen Eindruck

---

[1]) In den ersten Aufführungen lieferte er sich thatsächlich dem Gerichte aus, wie Karl Moor in Schillers Räubern. Bulthaupt behauptet: „Die Wahl zwischen diesen beiden Schlüssen ist psychologisch nicht so leicht!" (III, 213). Er entscheidet sich aber nach einer langen Auseinandersetzung für den jetzigen Schluß, den auch der Dichter selbst vorgezogen hatte, und dies namentlich aus ästhetischen Gründen, denn: „. . . so schwül, so atemversetzend ist die tragische Luft in dem dämmerigen Zimmer des Jägerhauses von Düsterwalde geworden, daß wir den Schuß als eine Wohlthat empfinden: — er endet das Drama in Wirklichkeit." Wir fügen noch hinzu, daß die Strafe, die der Schuldige sich selbst auferlegt, es verhindert, daß das Drama einen äußerlich kriminellen Zug annimmt, neben dem ebenfalls äußerlichen des Zufalls, den es leider schon besitzt. Durchaus kriminell wäre es geworden, wenn Ulrich den Robert getötet hätte; eine Wendung, die der Dichter selbst in dem (S. 234, Anm.) erwähnten Briefe erwägt und verwirft.

die betreffende Gestalt auf ihre Umgebung macht. Letzteres im guten Sinne des Wortes. Und nun, welcher Unterschied zwischen diesen und den früheren Rollen des Helden, des Liebhabers, der edlen Mutter.

Es fehlt nur, daß diese Menge von Beobachtung und Charakterisierung auf eine große und kraftvoll empfundene Idee verwendet wird, dann werden wir das zeitgenössische Drama haben, das, wie man es auch von einem engherzigen Standpunkte aus beurteilen mag, eine kraftvolle Äußerung des gegenwärtigen menschlichen Geistes sein muß und bleiben wird.



Die Makkabäer.

Nach vielen Umarbeitungen, wie wir sie bei Ludwig gewohnt sind, wurden „Die Makkabäer“ in der gegenwärtigen Gestalt im Sommer 1852 vollendet und von Devrient am 9. Januar 1853 am Dresdener Hoftheater ohne besonderen Erfolg aufgeführt.[1]) Erschienen sind sie 1852 als Manuskript und 1854 im Buchhandel.

Außer dieser Fassung existieren noch zwei frühere: „Die Makkabäerin“ von 1850 und „Die Mutter der Makkabäer“ von 1851. In dem ersten Stücke bestand der Konflikt in der Eifersucht zwischen den beiden Frauen Lea und Thirza der Doppelehe des Juda. Die zweite Fassung zeigt uns schon Lea als die in die Handlung eingreifende Heldenmutter, aber erst in der dritten Fassung, in den Makkabäern, ist es dem Dichter gelungen, die ganze Großartigkeit des Stoffes herauszuarbeiten, wenn das Werk auch an dem Fehler leidet, daß es zwei Helden, Juda und Lea, hat.

Ludwig entnahm seinen Stoff den beiden apokryphischen Büchern von den Makkabäern und vereinigte die Geschichte der heldenhaften Mutter, die ihre sieben Kinder opfert, um sie der von Antiochus Epiphanes verfolgten Religion zu erhalten, mit dem Aufruhr der Makkabäer, die von Juda Makkabäus zum Siege über Antiochus Eupator geführt werden.

[1]) Glücklicher war das Werk unter Laubes Regie in Wien 1862, wenn auch da der Erfolg kein unbestrittener war. So schreibt Laube („Burgtheater“ S. 234): „Am Schlusse des zweiten Aktes ein unerhörter Erfolg, im dritten eine völlige Niederlage. Die verwirrenden Nachrichten, das jüdische Markten um Worte, der fortwährende Widerspruch wurden ausgelacht. Die letzten Akte hatten Mühe, dem Stück wieder notdürftig aufzuhelfen von solchem Falle . . . . Der Besuch bleibt aus, das Stück ist nicht zu halten auf dem Repertoire.“ Und doch ist es Laubes rastlosem Bemühen gelungen, daß die „Makkabäer“ schließlich noch zu einem „Feststück“ wurden.

Wenn Ludwig auch in seiner ersten Fassung den Boden der Geschichte verließ und dem Konflikte der Eifersucht zuliebe aus der Mutter Lea eine Gattin des Juda machte, so gelang es doch den Freunden Ludwigs, besonders aber dem energischen Widerspruche Devrients, den Dichter von der Abstößigkeit der beim alten Judentum erlaubten Polygamie zu überzeugen, sodaß Ludwig, wenn auch nur schweren Herzens, sich entschloß, der Lea wieder ihre ursprüngliche Stelle der Mutter zu geben. Naemi wurde das einzige Weib des Juda, die Bigamie war aus dem Stücke ausgerottet, und die ursprüngliche Eifersucht zwischen den beiden Frauen zu einem gespannten Verhältnis zwischen Schwiegermutter und Schwiegertochter geworden, in dem erstere die Naemi als ein tief unter ihr stehendes Geschöpf verachtete. Durch diese Umarbeitung gewann aber vor allem die Gestalt des Juda, der nun nicht mehr als Patriarch inmitten einer zahlreichen Familie stand (wenn auch die sieben Söhne ihm nur zum Teil gehörten, da ihm Lea als Witwe seines Bruders vier mit in die Ehe brachte), der nun nicht mehr der Gefahr ausgesetzt war, daß seine Würde unter den Familienzwistigkeiten, unter dem Zanke zweier eifersüchtiger Gattinnen, leiden müsse.

In der jetzigen Fassung des Stückes ist die Handlung geschlossener, die Charakterisierung schärfer; der Volkskampf und hauptsächlich das persönliche Heldentum des Juda treten in den Vordergrund. Juda ist die kraftvolle unabhängige Heldengestalt, der die Naemi, die schüchterne Gattin, nur gegen die unberechtigte Abneigung seiner stolzen Mutter Lea verteidigt. Er ist der älteste Sohn Leas, der Gattin des greisen Mattathias, und es scheint, daß Juda um seiner Kraft und Leutseligkeit willen der Liebling der Mutter sei. Der jüngere Bruder Eleazer beneidet ihn um diese scheinbare Bevorzugung der Mutter. Diese aber erklärt ihm, daß nicht von Juda das Heil des Vaterlandes komme, daß nicht jener groß und erleuchtet werde, sondern er, Eleazer, und sie erzählt ihm einen Traum, den sie vor seiner Geburt hatte, und welcher ihrer Deutung nach ihn zu etwas Großem bestimme. Der ehrgeizige Eleazer jubelt in seinem Herzen, und da man einen Gesandten nach Jerusalem zum König Antiochus zu senden hat, so ergreift er diese Gelegenheit, die ihn emportragen soll. Der starke Juda steht beiseite, schweigt oder bricht in ironische Worte aus, die den Zustand seiner durch die Schande seines Volkes und durch die Unthätigkeit, zu der er gezwungen ist, erbitterten Seele wiederspiegeln. Als Mattathias aus-

ruft: „Herr, sende dem Volk bald einen Retter!“ antwortet er: „Herr, sende deinem Retter bald ein Volk!“

Der erste Akt ist durchaus gelungen; die verschiedenen Teile der Handlung, ja, wie einige Kritiker sagen, die verschiedenen Handlungen des Dramas werden in lebhafter, klarer und interessanter Weise exponiert. Besonders die Gestalt des Helden, des Juda, der mit einem von ihm selbst getöteten Löwen auf der Schulter auftritt, der sich nur in dem freien Jägerleben zu bethätigen scheint und mit der Milde und der nachsichtigen Gutmütigkeit des Starken auf die Unzufriedenheit der Mutter über die unebenbürtige Heirat antwortet, ist mit kraftvollen und sicheren Strichen gezeichnet.

Sein Schweigen während der Reden der anderen über öffentliche Angelegenheiten, die er nur für leere Schwätzereien hält, zeigen uns diesen einfachen, starken und großmütigen Sohn der Judäer in seiner ganzen Heldenhaftigkeit, und die Worte, in die er ausbricht, als sein Bruder als Gesandter zu Antiochus geht:

„Geh hin und sei der Sklav' des Scheins, der Schatten
Des Syriers. Juda will sein!“ (I, Schluß.)[1]

vervollkommnen das Bild von seinem Charakter. Dieser Juda beschreibt sich nicht selbst, wie es leider bei den Helden der Jugenddramen Hebbels der Fall ist, sondern er zeigt sich uns mit der Anschaulichkeit und Wahrheit, die aus der starken Auffassung von seiner Berufung, aus seinen logischen Äußerungen und aus seinen Thaten hervorgehen. Seine Devise lautet:

„Nur die That soll deine Zunge sein!“

Doch es naht der Augenblick der That, in dem Juda zeigt, wer er ist. Sein alter Vater Mattathias, dem Tode nahe, kommt aus seinem Hause und stützt sich auf Naemi, die ihm behilflich ist, als er sich auf eine Rasenbank niederlassen will. Von Antiochus gesandte Syrier kommen und errichten einen Altar, damit die ganze Bevölkerung von Modin die Pallas anbete. Die Judäer sind entsetzt, und Juda selbst weiß nur noch mit Mühe sich zurückzuhalten. Nur die Familie der Simeiten schickt sich an zu opfern, um die Gunst des Antiochus zu gewinnen und die Familie des Mattathias

---

[1] Auch in der ausgezeichneten Erzählung von Otto Ludwig: „Zwischen Himmel und Erde“ (1856), ist der Konflikt, der zwischen den beiden Brüdern Apollonius und Friedrich Nettenmair herrscht und zu dem tragischen Ende führt, der Unterschied von Sein und Scheinen.

zu überflügeln. Aber noch bevor Simei vor dem Götzenbilde niederknien kann, durchstößt Juda ihn und zertrümmert die Statue und den Altar. Getrost stirbt der alte Mattathias, nachdem er den Sohn gesegnet hat.[1])

Juda siegt, und die Boten seiner Siege kommen einer nach dem andern in Modin an. Das Volk will die Simeiten töten und Lea verteidigt nicht die arme Naemi, die Gefahr läuft, ebenfalls bei der allgemeinen Ermordung ihres Geschlechtes umzukommen.

Die Gattin des Juda fleht Lea an, sie zu retten. Aber Lea würde sie hinschlachten lassen, wenn nicht eine plötzliche Wendung des Glückes alle Simeiten befreite, welche nun die drei jüngsten Söhne der Lea mit sich zu Antiochus schleppen, um sich dadurch bei diesem beliebt zu machen.

Das Kriegsglück wendete sich, weil die Hebräer am Sabbat angegriffen wurden und sich töten ließen, da das Gesetz ihnen verbot, an dem Feiertage zu kämpfen. Mit Recht tadelt Bulthaupt diesen Umstand. Er ist zwar historisch richtig und für das Volk und jene Epoche charakteristisch, allein das Theater sollte nur Motive benützen, denen unsere Empfindung sich anpaßt, nicht aber solche, die man nur vom historischen Standpunkte aus verstehen kann. Diese Weigerung, sich zu verteidigen, weil es Sabbat sei, gleicht der Bigamie des ersten Entwurfes, die ebenfalls historisch, aber für das moderne Drama unmöglich war. Der Zuschauer will nichts zu denken bekommen, er will ergriffen sein und sich für das Los der handelnden Personen interessieren können, daher dürfen diese in ihren Empfindungen und sittlichen Gebräuchen nicht allzusehr von den seinen abweichen.

Die Simeiten schleppen aber auch Lea mit sich, binden sie schließlich an eine Sykomore, weil sie nicht mehr weiter kann, und überlassen sie ihrem Schicksal. Das stolze Weib ist hart getroffen,

---

[1]) Es steht geschichtlich fest, daß Mattathias selbst das erste Zeichen zum Aufruhr gab, indem er die Statue niederwarf und den Opferer tötete. Er war es, der ein Jahr lang (167—166 v. Chr.) den Krieg gegen die Syrier führte und sterbend seinen dritten Sohn, Juda, zum Heerführer ernannte. Ludwig that aber gut daran, den ganzen vorhergeschehenen und nachkommenden Ruhm der Makkabäer auf Juda anzuhäufen, der zwar glänzende Siege über die Heere Antiochus V., genannt Eupator (163—161 v. Chr.), davontrug, namentlich einen mit 6000 Mann gegen 47000 des Antiochus, der aber im Frühjahr 160 als Held auf dem Schlachtfelde fiel. Sein Bruder Jonathan war so glücklich, die kurze, aber glorreiche Herrschaft der Makkabäer aufrichten zu können.

sie hat auch erfahren, daß der unwürdige Günstling des Königs, der Ajax[1]) genannt wird, und auf den sie alle Flüche vom Himmel herabbeschworen hatte, kein anderer als ihr Sohn Eleazer ist. Das schmerzt sie um so mehr, weil sie gerade auf ihn so viele Hoffnungen gesetzt hatte und weil gerade von ihm Mattathias, der in seiner patriarchalischen Weisheit die mütterliche Bevorzugung dieses Sohnes tadelte, voraussah, daß sie ihm noch werde fluchen müssen. Auch dieser Zug ist für das Volk und seine Zeit charakteristisch, aber zugleich ist er menschlich und daher ergreifend und wirkungsvoll.

Doch es nähert sich jemand dem bemitleidenswerten Weibe und löst ihm seine Fesseln. Sie glaubt, es wäre ein Jüngling, denn sein Atem ist „ein Veilchenatem, so wie Benjamins“, und seine Haare sind weich wie die „Joarims“. Lea erkennt nicht die Gattin des Juda, die einfache Naemi, die sie haßte; als sich diese aber unwillkürlich zu erkennen giebt, da empfindet die so schwer geprüfte Lea Reue über ihre so lange gehegte Feindseligkeit und wirft sich der Naemi zu Füßen. Diese Scene ist eine der schönsten des Dramas, und das Pathos der Sprache ist ein so hohes, daß Ludwig die Worte der Bibel im Buche der Ruth hat einfügen können, ohne daß dieselben auffielen. Auch die Versifizierung, die er den Worten giebt, ist derart, daß sie ihnen die ganze Einfachheit des biblischen Textes läßt. So sagt Naemi zur Lea, wie Ruth zur Mutter ihres toten Gatten:

„Ich geh mit dir, wohin dein Fuß dich führt.
Dein Gott ist mein Gott; wo du stirbst, da sterb'
Ich auch; da will ich auch begraben sein!“ (IV. Akt.)

Die von ihren Fesseln befreite Lea geht zu Antiochus und verlangt von diesem ihre Söhne zurück. Doch dieser stellt die Be-

[1]) Gerade damals, zur Zeit des Antiochus Epiphanes, machte sich unter den Hebräern Jerusalems eine starke gräkisierende Strömung geltend. Angesehene Personen, ja selbst die Priester besuchten die Gymnasien, nahmen griechische Sitten an und wandelten ihre Namen in griechische um — wie Juda im ersten Akte mit bitterem Lächeln bemerkt — und auf viele konnte man die Worte des alten Mattathias anwenden:

„Der Unglücksel'ge wirft den frommen Namen,
Mit dem sein Vater ihn genannt, von sich!“ (I. Akt.)

Dies alles ist der historischen Wahrheit gemäß, wofür der Hohepriester Jason ein eklatantes Beispiel bietet, aber von der Art dieser war Eleazer doch nicht, der in Wirklichkeit als Held auf dem Schlachtfelde starb.

dingung, daß sie öffentlich auf ihre Religion verzichten und seinen Göttern opfern sollten, und nun muß die Mutter ihren Kindern raten, den Tod der Verletzung der Gebote des Gottes ihres Volkes vorzuziehen.

Eleazer wohnt dieser ganzen Scene bei und bittet ebenfalls den Antiochus, seine Brüder freizugeben. — Das ist natürlich — daß aber Lea den König anfleht: „Um deinen Eleazer! Gieb sie mir!" ist nicht nur abstoßend, sondern auch durchaus unlogisch. Denn daß eine Mutter die Abtrünnigkeit ihres Sohnes eben noch billige, um Vorteil daraus zu schlagen, aber auch gleich darauf den Mut gewänne, ihre anderen Kinder zu bewegen, sich den Qualen des glühenden Marterofens preiszugeben, um deren Abfall vom Glauben zu verhindern, ist höchst unwahrscheinlich.

Eleazer, dem Antiochus nach der Aufzählung der Verdienste, die jener um seinen König zu haben glaubt, cynisch antwortet, fühlt plötzlich Reue, umarmt seine Brüder, flucht dem Tyrannen, der ihn verspottet, nachdem er ihn zum Verräter an den Seinen werden ließ, und will nun wie seine Brüder die Martern über sich ergehen lassen. „Zweimal mir Geborener, doppelt mein Kind!" so antwortet aufjubelnd die Mutter ihrem Sohne. Aber ohne Zweifel hat der Dichter diese hochdramatische Stelle, die Zusammenkunft der unglücklichen Mutter mit dem Lieblingssohne vor dem Tyrannen, absolut nicht hinreichend ausgeführt.

Auch ist der Charakter des Eleazer zu flüchtig hingeworfen, als daß seine plötzliche Bekehrung uns natürlich erscheinen könnte, und als daß sie genügen könnte, in unseren Augen ihn von der Niedertracht seiner Handlungsweise, von seinem Neid gegen Juda und von seiner Überläuferei zu Antiochus rein zu waschen. Auch die anderen Brüder: Simon, Jonathan u. s. w., sind nur sehr dürftig charakterisiert, und kaum kennen wir ihre Namen, kaum wissen wir, daß Joarim und Benjamin die jüngsten sind.

Die Tötung der Makkabäer ruft unter den Syriern eine Meuterei hervor; sie töten die Simeiten und rufen aus:

. . . . „Fort, eh' das Weib,[1]
Das riesige, den Himmel niederbetet,
Uns zu erdrücken!" (V. Akt.)

Antiochus giebt nach einer kurzen Pause den Befehl, das Feld zu räumen. Gleich darauf ertönt das letzte Halleluja vom Marterofen.

[1]) Lea.

Wir fragen uns unwillkürlich, wie dieser unerwartete Entschluß des Antiochus möglich sei, da doch die Nachricht von dem Siege des Juda erst später eintrifft. Ist der Grund dazu in der Unzufriedenheit seines Heeres zu suchen? War Antiochus, der den Entschluß gefaßt hatte, die Judäer mit Feuer und Eisen zu bekriegen, der grausame Tyrann, der soeben die jungen Makkabäer verbrennen ließ, war dieser Antiochus der Mann, der sich durch die Bedenken seiner Krieger einschüchtern lassen konnte? Man muß gestehen, daß der Charakter des Antiochus weit unter dem steht, was man von einem Dichter erwarten durfte, der die Gestalt des Juda geschaffen hatte. Er ist ein gewöhnlicher Tragödientyrann, der nur dazu dient, den Helden Gelegenheit zu geben, ihr Heldentum zu beweisen. Juda kommt mit seinen siegreichen Scharen, nachdem das Gewitter, das die ganze Nacht hindurch tobte, sich gelegt hat, und will die Brüder rächen. Aber Lea bittet ihn, den fliehenden Tyrannen nicht zu verfolgen, dann stirbt sie.

Die Sonne geht auf, und das Heer der Hebräer ruft den Sieger Juda zum König aus. Doch dieser lehnt die Krone ab, denn: „König ist allein der Herr!“

Eine meisterhafte Figur ist Juda, würdig, den besten des deutschen Theaters gleichgestellt zu werden. Alles ist bei ihm wahr, kraftvoll und heldenhaft. Seine Handlungen, sein Wesen und seine Redeweise haben Momente, in welchen sich seine Natur auslebt. Sein bescheidenes, fast sorgloses Schweigen im ersten Akte, seine Energie, welche im ersten Augenblick der Not ihn eine erhabene, fast biblische Sprache reden läßt, seine Vaterlandsliebe, die von dem religiösen Glauben nicht etwa zurückgedrängt, sondern noch gesteigert wird, sein männlicher Widerstand gegen sein Volk, welches sich weigerte zu kämpfen, und gegen den fanatischen Jojakim, der es anführt, dies alles zeichnet in lebendiger Weise die Gestalt des Volksführers, die zugleich historisch, individuell und menschlich-erhaben ist.

Seine Liebe zu der sanften Naemi, zu dem unbedeutenden Weibe, das er, nach dem Rate seiner stolzen Mutter, als seiner unwürdig hätte von sich stoßen sollen, vervollständigt seine Heldengestalt nach der menschlichen Seite hin. Es ist die Zuneigung des Starken zu der demütigen und ergebenen Schönheit, die der charakteristische Ausdruck der Weiblichkeit ist. Die kurze Scene seiner Zusammenkunft mit ihr auf den Bergen Judäas, während er von Kriegsangelegenheiten in Anspruch genommen ist, ist voll unver-

gleichlicher Anmut. Naemi grüßt ihn: „Mein Herr!“ und er ruft aus, als er sie erkennt: „Röslein von Saron! Lilie im Garten Salomo!“ Ein Ausspruch, in dem sich seine einfache und liebende Seele kundgiebt, die keine Worte findet, um sich auszudrücken, und so sich der Phrase bedient, die für ihn aber keine leere ist. Der Dichter hat auch sehr gut daran gethan, daß er das Verhältnis des Juda zur Naemi nur skizziert, und es in einem Halbschatten gelassen hat, wodurch es von seiner naiven Grazie nichts verlor.

Ludwig hat ferner mit großem künstlerischen Verstand gehandelt, daß er zum Schlusse den Triumph der Naemi überging, die nach der Geschichte zusammen mit Juda in Gegenwart des jubelnden Volkes und der vernichteten Lea auf den Schild gehoben wurde. Dieser Umstand hätte den wirklichen großen Triumph des befreiten Volkes vermindert, durch eine ebenso unnütze wie gewöhnliche und sogar dem Charakter dieses Weibes nachteilige Erhöhung der Demut. Es wäre eine Verquickung von historischen und psychologischen Motiven geworden, und wie eine solche dem genialen Hebbel in seinem „Herodes und Marianne“ geschadet hat, das wissen wir ja. Ludwig dagegen hat dies glücklich vermieden und ein historisches Drama geschaffen, das, wenn auch nicht, wie viele Kritiker behaupten, das beste nach Schiller, so aber doch nach vielen Seiten hin sehr wertvoll ist.

Der Stoff ist sehr geeignet, musikalisch bearbeitet zu werden, und so haben sich denn auch thatsächlich mehrere Musiker desselben bemächtigt. Es ist hier nicht der Ort, alle die Opern aufzuzählen, die mit Benutzung dieses Stoffes geschrieben wurden und deren früheste schon in das Ende des 17. Jahrhunderts fällt. Erwähnt seien hier nur Georg Händels Oratorium „Judas Makkabäus“ (London 1764) und Anton Rubinsteins „Die Makkabäer“ (Text von H. S. von Mosenthal, Berlin 1875).

Von litterarischen Bearbeitungen des Makkabäerstoffes ist nur Zacharias Werners „Die Mutter der Makkabäer“ (Wien 1820) erwähnt zu werden würdig, obwohl diese Tragödie von Ungeheuerlichkeiten fast übervoll ist.

Oft wurde eine Ähnlichkeit zwischen Ludwigs Juda und Kleists Hermann hervorgehoben, sowie auch zwischen dem „Erbförster“ des ersteren und der „Familie Schroffenstein“ Kleists. Und that-

sächlich sind die beiden Erstlingswerke dieser Dichter Tragödien, die im Walde spielen und unglücklicherweise beide auf Mißverständnissen beruhen. Vielleicht ist eine gewisse Ähnlichkeit in der Verstellungskunst des Hermann und in der Zurückhaltung des Juda vorhanden, gemein haben sie die Energie, mit welcher sie den Aufstand des Vaterlandes leiten, die Selbstlosigkeit und die Hingebung an das Gemeinwohl. Juda ist aber viel weniger leidenschaftlich, und sein Rachegefühl gewinnt nie die Oberhand.

Obwohl Ludwigs Juda viel leichter geschätzt und verstanden werden kann als Kleists Hermann, der einige wenig sympathische Züge besitzt, wie z. B. den Verrat gegen die Römer, so genügt es doch, diese beiden Figuren nur nebeneinander zu stellen, um die künstlerische Überlegenheit Kleists, die menschliche Wahrheit und die Echtheit des ersten Gusses seines Helden zu erkennen.

Juda ist lange beobachtet und überarbeitet worden, so daß er den Schein der natürlichen Einfachheit und Spontaneität gewonnen hat; aber Hermann wurde von dem Dichter gesehen und lebendig in seiner ursprünglichen Natur, in seinen angeborenen Fehlern und Tugenden wiedergegeben. Denn daß Kleist nie etwas an den Charakteren seiner Personen änderte, obgleich er unaufhörlich seine Dramen durcharbeitete, das wissen wir bereits.



Fragmente und Jugenddramen. — Schlußbetrachtung.

Fast dreißig Jahre hindurch, selbstverständlich mit Unterbrechungen, grübelte Ludwig über den Stoff der „Agnes Bernauer“ nach.

In dem Entwurf von 1835 wird Agnes von dem Kammerherrn Weißenbeck, der sie liebt, des Ehebruchs verdächtigt und zum Tode verurteilt. Weißenbeck erbietet sich, sie zu retten, sie aber weist ihn zurück (Vergl. Hebbels „Genoveva“) und findet ihren Tod in den Wellen der Donau. Das Stück ist in Prosa geschrieben, die gegen den Schluß mit unregelmäßigen Jamben abwechselt. — In dem Entwurf von 1842 ist Weißenbeck nur ein Werkzeug seines Dieners, der sein Todfeind ist, weil er ihm die Schwester verführt hatte. Und der Diener treibt den ihm verhaßten Herrn dazu, das geliebte Mädchen verurteilen zu lassen, damit er sich alsdann in Reue und Schmerzen quäle. — Jamben mit Prosa abwechselnd.

Diese beiden Entwürfe beruhen auf Intrigue: in dem dritten von 1846 ist dem historischen Element ein breiterer Raum gelassen.

Nachdem Hebbels „Agnes Bernauer“ 1855 veröffentlicht worden war, kehrte Ludwig zum Törringschen Drama zurück, das er dem Hebbels für überlegen erachtete. Die Intrigue verschwindet ganz. Das historische Element gewinnt die Oberhand, und von nun an quält sich der Dichter unablässig mit der Frage, ob die Katastrophe innerlich oder äußerlich bedingt sein müsse, d. h. ob die unebenbürtige Ehe durch sich selbst einen schlimmen Ausgang nehmen, oder ob die Macht der Politik dieses Verhältnis brechen müsse. Es ist schmerzlich zu sehen, wie sich der Dichter abmühte bei den Möglichkeiten, die Katastrophe zu motivieren. — In dem Bruchstück von 1856 und 1857 (zwei Akte und eine Scene des dritten, veröffentlicht im vierten Bande der E. Schmidt und A. Sternschen Ausgabe) will eine Italienerin aus Siena, die mit einem deutschen Ritter verheiratet ist, den Albrecht für sich gewinnen, der aber zu einer

Hexe geht, um in dem Zauberspiegel (vergl. Hebbels „Genoveva“) das ihm bestimmte Weib zu schauen. Die Hexe jedoch, eine Verwandte des alten Bernauer, zeigt ihm Agnes, die darein einwilligt, sich hinter den Spiegel zu stellen. Albrecht sucht sie auf einem ihm zu Ehren gegebenen Feste auf, und daselbst gewinnt Agnes ihn ganz für sich. Isolde — so heißt die liebende Italienerin — geht, um sich rächen zu können, als Gesellschaftsdame mit Agnes und versucht mit allen Mitteln, dem Albrecht die Augen zu öffnen, damit er den Betrug der Barbierstochter sehe. Es werden sogar anonyme Briefe geschrieben. Wenn nun auch Agnes sehr bald wirklich ihren Gatten liebt, so kommt sie uns doch ihrer Jagd nach dem Manne wegen, um so mehr, da mit seiner Hand ein Thron zu gewinnen ist, sehr unsympathisch vor, und wir sehen nicht voraus, wie es dem Dichter hätte gelingen können, zuletzt noch unsere Sympathie für sie zu erwecken. Man verzeiht eine Schuld, ein Verbrechen — was verzeiht man der Maria Stuart von Schiller nicht alles — aber nie eine Gemeinheit. Auch Albrecht in seiner Unsicherheit und absoluten Unfähigkeit, einen Entschluß zu fassen, macht keinen guten Eindruck auf uns. Die Sicherheit, diese Mutter der männlichen Kraft, wie er sich ausdrückt, fehlt ihm, wie sie auch Ludwig fehlte, und in seinem Verlangen nach Wahrheit wird er wie ein hilfloses Kind hintergangen.

In dem Bruchstück von 1859, von welchem nur ein Akt erhalten ist, entsteht die Liebe wenigstens aus sich selbst heraus, ohne Zauberkünste und ohne Betrug. Jedoch quält sich Ludwig damit, die tragische Schuld zu suchen, und findet sie in der Unebenbürtigkeit der Ehe.

Auch in einer „Genoveva“, die er 1856 zu schreiben begonnen hatte, fand er sogar eine dreifache Schuld. Erstens in der unebenbürtigen Ehe Siegfrieds! — Zweitens hätte Siegfried den Golo, der sich nach Kampf sehnte, nicht ohne gute Gründe zurücklassen sollen. Drittens ist Genoveva auf ihre Tugend stolz, die noch nicht auf die Probe gestellt war, und ist gegen eine gefallene Magd hart gewesen. Und endlich mißfällt ihr Golo nicht.

Das fünfaktige Schauspiel „Das Fräulein von Scuderi“ stammt aus den Jahren 1846—47. Es ist nicht Fragment und eigentlich auch nicht mehr Jugenddrama. Wenn wir es nun an dieser Stelle anführen, so ist der Grund dazu darin zu suchen, daß Ludwig, auch nach seiner eigenen Überzeugung, in diesem Werke noch schwankt zwischen den beiden großen Stilprinzipien, wie sie von

Schiller und Shakespeare vertreten sind, und weil in der Geschichte des deutschen Dramas der Bedeutung unseres Dichters mit der Würdigung seines „Erbförster“ und seiner „Makkabäer“ genügend Rechnung getragen ist.

Obwohl Gutzkow, der damalige Dramaturg am Dresdener Hoftheater, sich sehr für das Werk interessierte, so kam es doch zu Lebzeiten des Dichters nie zur Aufführung und ist auch erst nach dessen Tode gedruckt worden. Verschiedene Versuche, das Werk der Bühne zu gewinnen, scheiterten, obwohl sogar Wildenbruch seine Kräfte für eine Umarbeitung dieses Stückes daransetzte. Als weitere Bearbeiter sind noch Wilhelm Buchholz, Joseph Lewinsky, der berühmte Schauspieler und begeisterte Verehrer unseres Dichters, und der von A. Wilbrandt beratene Chr. Otto, der das Werk zu einem dreiaktigen „Cardillac“ zusammenstrich und das Beste unter den Bearbeitern dieser Dichtung leistete.

Den Stoff zu diesem Drama hat Ludwig der gleichnamigen Novelle E. Th. A. Hoffmanns entnommen. Doch hat der Dramatiker eine weit tiefere Charakterisierung gegeben, als der große Romantiker es gethan hat. Besonders ist die Eigenart des Goldschmieds Cardillac stark herausgearbeitet. Das pathologische Moment, das Motiv des Wahnsinns ist bei Ludwig weit tiefer behandelt als bei Hoffmann, und so wird uns der Cardillac des Dramas sympathischer als der in der Novelle, der thatsächlich nur ein gemeiner Verbrecher ist. Auch das soziale Motiv, Cardillacs Haß gegen den Adel, das bei dem Romantiker nur ab und zu einmal angedeutet wird, ist von Ludwig sehr glücklich benützt, da sein Held dadurch einen Zug erhält, der uns an die Kämpfer für die Freiheit der französischen Revolution erinnert.

Doch leider ist dem Dichter bei der Verlegung des Hauptinteresses auf den Goldschmied der Fehler unterlaufen, daß mit dessen Verschwinden im dritten Akte vom Schauplatz unser Interesse für die Handlung verloren geht. In diesem Punkte hätte sich Ludwig besser dem Novellisten angeschlossen, in dessen Werk das Fräulein von Scuderi die Heldin ist und bleibt.

Ludwig hat in dieser in Versen geschriebenen Dichtung denselben Verstoß gegen die Einheit der Handlung begangen wie Shakespeare in seinem „Julius Cäsar“, und es wäre bedauerlich, wenn, was wir hier nicht untersuchen wollen, Ludwig in seiner blinden Verehrung für den Engländer nicht nur dessen Vorzügen, sondern auch seinen Fehlern nachgeeifert hätte. Jedenfalls hatte aber Chr. Otto

gut daran gethan, dem Werke als einem „Cardillac" mit dem dritten Akte seinen Abschluß zu geben.

Von den Jugendwerken unseres Dichters seien noch „Die Rechte des Herzens" und „Die Pfarrrose" erwähnt. Das Trauerspiel „Die Rechte des Herzens" entstand 1845. Wie schon der Titel sagt, handelt es sich um die Darstellung der Leidenschaft, was dem Dichter auch in einer an Shakespeare erinnernden Weise gelang. Zwar kam auch dieses Werk, dessen Hauptfiguren zwei polnische Flüchtlinge sind, nicht auf die Bühne, doch bekam Eduard Devrient, der damalige Regisseur des Dresdener Hoftheaters, dem Ludwig sein Werk übersandt hatte, die besten Begriffe von des Dichters Begabung, so daß er in sein Tagebuch schrieb: „Da zeigt sich einmal ein Talent! Wenn man das emporbringen könnte!"[1]) Und am 28. Dezember 1845 wieder: „Nachmittags besuchte mich der Dichter Otto Ludwig, ein einsiedlerisch aussehender Mann mit Bart und Brille, im Schnitt des Gesichts an Oheim Ludwig (den berühmten Schauspieler Ludwig Devrient) erinnernd; er blinzt viel mit den Augen. Ich sagte ihm meine Ausstellungen an seinem Stück, er ging sehr leicht und verständig auf alles ein, war voll Dankbarkeit." 1847 las derselbe Devrient das Werk in einer Gesellschaft in Dresden vor, wo alle Urteile, wenn auch auseinandergehend, doch das Talent des Dichters anerkannten.

Das Trauerspiel „Die Pfarrrose" wurde 1847 vollendet. Auch dieses Werk zeigt einen vortrefflichen realistischen Stil und eine effektvolle Handlung. Doch ebenso wie das vorher erwähnte Drama und wie in geringerem Maße der „Erbförster" leidet auch es an vielen Mängeln und Unwahrscheinlichkeiten, sodaß wir trotz Conrad[2]) nicht finden können, daß es das Verdienst, oder soll man sagen den Ruhm unseres Dichters vergrößere.

Anders steht es jedoch mit Ludwigs meisterhaften Erzählungen, deren bedeutendste wir bereits kurz gestreift haben[3]) und von denen wir noch „Die Heiterethei und ihr Widerspiel"[4]) (1854 vollendet und 1857 als Buch erschienen) erwähnen wollen. Hier zeitigte die ängstliche Gewissenhaftigkeit unseres Dichters, welche die Großzügigkeit des Dramas zerstört und es Ludwig unmöglich

[1]) „Ludwigs Werke" (Leipzig, Bibliographisches Institut), Einleitung, S. 35.

[2]) „Preußische Jahrbücher" vom 1. Juni 1899.

[3]) S. 240.

[4]) Eine Ausgabe (gr. 4°) dieses Werkes mit ausgezeichneten Illustrationen von Ernst Liebermann ist in Carl Meyers Graph. Institut, Leipzig, erschienen.

machte, seine „Agnes Bernauer“ zu Ende zu führen, die so wunderbare, penible, Schritt für Schritt vorangehende Detailschilderung, kraft welcher Ludwig unbestritten in die vorderste Reihe der Erzähler gestellt werden muß.

Ludwig ist ein vortreffliches Talent und ein vornehmer Geist; aber ihm fehlte die naive und sichere Empfindung des Genies. Vielleicht auch trug seine schwache Gesundheit schuld daran, daß er stets schüchtern schwankte zwischen einem Triebe zum idealistischen klassischen Stile, dem sich eine Neigung zur psychologischen Vertiefung der Charaktere beigesellte, und zwischen einer Reflexion, die ihn fortwährend zu spitzfindigen Untersuchungen über die künstlerischen Formen führte, ohne ihm jedoch die nötige Kraft zu geben, sich der Zweifel zu überheben, ohne ihn einen Weg als den einzig richtigen erkennen und einschlagen zu lassen.

Gerade in der geistigen Kraft ist ihm Hebbel überlegen. Er führte viel mehr neue Elemente in die Kunst ein als der schüchterne und unsichere Ludwig, der in dieser Hinsicht auch hinter Kleist, einem unruhigen Kopfe, zurücksteht, dessen schöpferische Kraft aber instinktiv und machtvoll war.

Kleist wurde mehr von seiner genialen Intuition als von der Reflexion zur psychologischen Richtung in der Kunst geführt, ohne daß er andererseits in den Fehler verfallen ist, der heutzutage so oft begangen wird, uns menschliche Präparate vorzusetzen, die eigentlich der Wissenschaft zu Studien dienen sollten. Seine Produktionen haben vielmehr immer die Frische und die Naivität des echten Kunstwerkes.

Hebbel war ein forschungsfroherer Geist und gelangte durch seine Reflexion und anhaltende Arbeit zu derselben künstlerischen Richtung wie Kleist. Von dem klassischen Idealismus, der zu seiner Zeit herrschte, ging Hebbel zum Individualismus Kleists über, ohne den Naturalismus zu streifen, der sich nur auf das äußere Phänomen beschränkt. Hebbel beobachtete die individuellen Erscheinungen seiner Personen und stellte sie in dem Ganzen ihrer besonderen Eigenschaften dar, in der Umwelt, die durch jene bestimmt war. Und wie die idealistische Schule ihren Werken einen ethischen Gehalt gegeben hatte, so gab Hebbel den seinen einen psychologischen oder sozialen. Er zeigte an seinen Personen das Schicksal der Klasse, der sie angehören, ohne jedoch Typen zu schaffen, und fand in der Beobachtung ihrer individuellen Seelen das Abbild der ganzen Menschheit in dem Kampfe mit den sie umgebenden Mächten und Kräften.

Dieser Symbolismus fällt jedoch nicht in die Übertreibung, uns Symbole an Stelle von Menschen zu geben. So bemerkt er z. B. in seinem Vorwort zu „Maria Magdalena“, daß die „schreckliche Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“ aus seinem Drama hervorgehen sollte, und doch durfte nicht eine einzige allgemeine, vom Individuum losgetrennte Betrachtung reflektierend auf diese Absicht hindeuten. Hebbel betrachtete eben seine Figuren nicht als Sinnbilder von Ideen, sondern knüpfte ihr Schicksal, die Ereignisse in ihrem Leben mit einer höheren Ordnung zusammen, durch welche dieselben erklärlich wurden, und das ist der Grund, weshalb seine Gestalten niemals ihre Plastizität, ihre Menschlichkeit verlieren.

Er schrieb 1855 in sein Tagebuch folgende bedeutsame Worte ein: „Alle Poesie ist einem orientalischen Selam[1]) zu vergleichen: wer den Sinn nicht erfaßt, der kann sich noch immer an dem Strauß erfreuen.“ Und thatsächlich verrät keine seiner Personen durch Reflexionen oder Sprüche irgend etwas von dem tieferen und allgemeinen Sinn, den er an sie und ihr Schicksal knüpfte. Sie sind menschlich vollkommen wie irgend ein menschliches Geschöpf, und erst der Denker schaut in diese wie in jene einen Teil der allgemeinen menschlichen Schicksale hinein.

Aber eine für ihn verhängnisvolle, eine dialektische Neigung, die überhaupt jener nach Wahrheit dürstenden Epoche eigen war, und welche in wiederholten Versuchen die verschiedensten Thatsachen einander gegenüberstellte — gab seinen Werken, dem Dialog seiner Dramen, das auffallend Epigrammatische, das seinen Dichtungen so viel von der künstlerischen Naivität nimmt!

Diese Tendenz, ins Grandiose und Barocke übertragen, finden wir bei Grabbe wieder, und sie ist der Fehler und die Stärke zugleich dieses zügellosen Genies. Mit ausgezeichneter Feinheit und Eleganz in der Kritik und Lyrik angewandt, bildet sie den pikanten und charakteristischsten Vorzug Heines.

Ludwig verfällt nie ins Epigrammatische, und seine Dichtungen enthalten auch nichts Paradoxes. Aber die Kraft der Reflexion, die auch er besaß, wendete er an zu sophistischen Betrachtungen über die Kunst und über die Inspirationen seiner Seele, die er alle wieder durch Retorten und Filter einer spitzfindigen Ästhetik hindurch

---

[1]) Ein Gruß — eine Zusammenstellung von Blumen oder auch von Gegenständen, von welchen jeder eine besondere Bedeutung hat, und die alle zusammen eine Art von figürlicher Botschaft bilden.

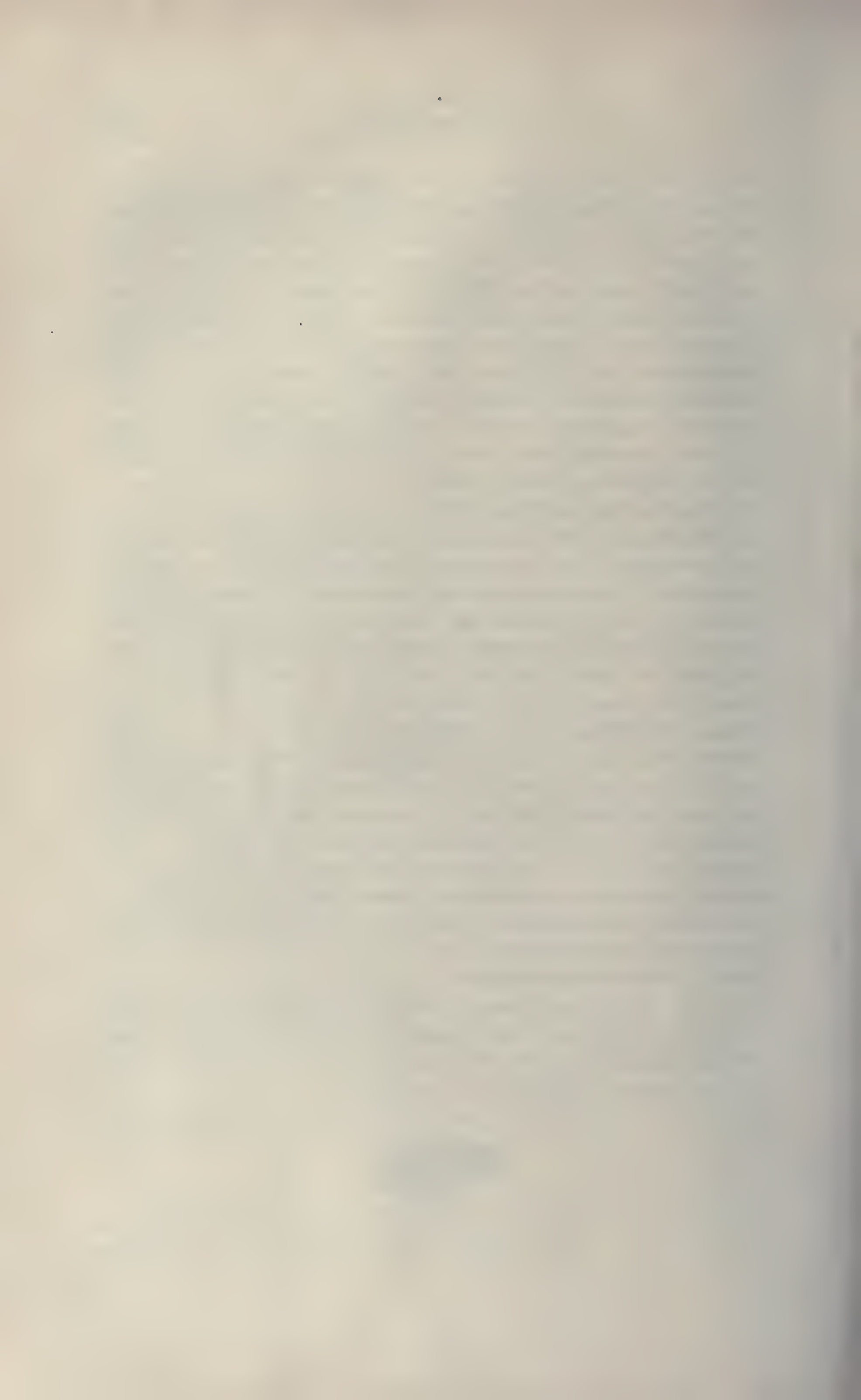
zwängt. An der „Agnes Bernauer“ arbeitete er so lange, bis er nach all den Umarbeitungen und Erwägungen über die Möglichkeit, die dramatische Handlung zu motivieren, nicht mehr fähig war, aus diesem Stoffe ein ihn befriedigendes Drama zu schaffen. Die Unsicherheit brach ihm gewissermaßen die Kraft zur schöpferischen Thätigkeit. Den fruchtbaren Weg, den er mit so viel Originalität im „Erbförster“ eingeschlagen hatte, verließ er, um andere Pfade aufzusuchen. Und sein historisches Drama, mit dem er sich trotz seiner Bescheidenheit schmeichelte, Schiller übertroffen zu haben, ist gewiß ein wertvolles Werk, aber nicht etwa, weil der Dichter sich von jenem Großen entfernt, sondern weil er sich ihm nach langem Umherirren genähert hatte.

Auch in dem Bruchstücke „Demetrius“ von Hebbel haben wir eine unwillkürliche Anlehnung an Schiller festgestellt. Kurios und interessant ist sein endgültiges Zurückkehren auf die klassischen idealistischen Traditionen, und dies um so mehr nach einer langen Erfahrung, und nachdem er mit dem Publikum Fühlung gewonnen hatte.

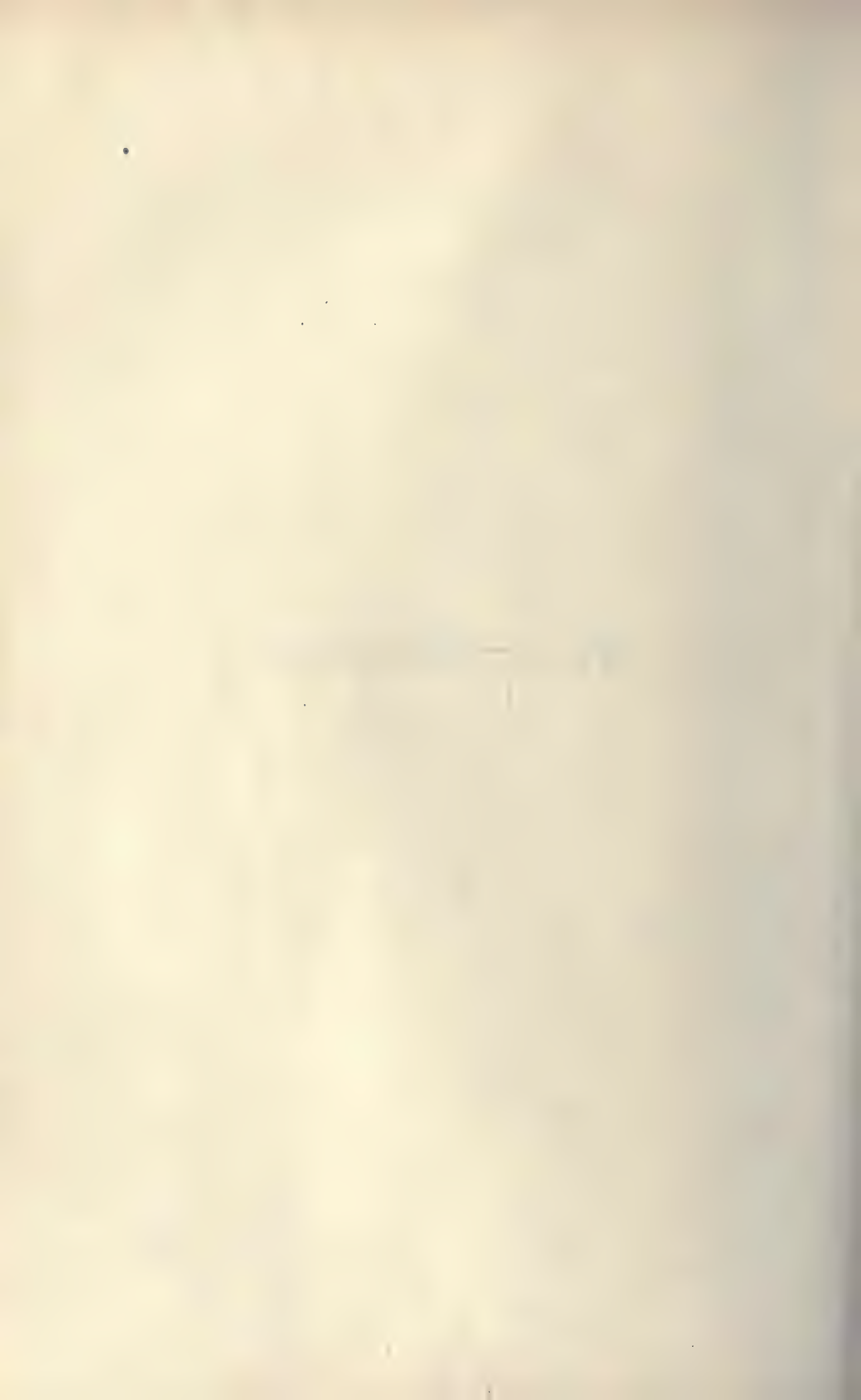
Es scheint wirklich, daß die psychologische Richtung für den Augenblick zu frühreif war; sie wurde von den größten Geistern erschaut, aber das Publikum begnügte sich noch mit der Kunst der Blütezeit der Litteratur, ja, es sehnte sich sogar danach. Das deutsche Theater, das in der Form, die ihm Schiller und Goethe gegeben hatte, berühmt geworden war, konnte sich dem mächtigen Einfluß noch nicht entziehen, der von diesen beiden ausging. Ansehnliche Geister, unter diesen ein besonders großer — Grillparzer — bemühten sich, dieser idealistischen Richtung zu folgen, jedoch neue Elemente einzuführen, wie um eine langsame Evolution vorzubereiten. Aber nicht in Deutschland selbst vollzog sich der endgültige Umschwung, sondern in Skandinavien, einem Lande reicheren und ursprünglicheren Germanentums.

Das Ibsensche Drama, das die Bewunderung der letzten Jahrzehnte für sich in Anspruch nahm und einzig, neu und außerordentlich erschien, wurzelt tiefer, wurzelt ganz in der deutschen psychologischen Kunst.





Franz Grillparzer.



Einleitung.

Je mehr man sich mit Grillparzer beschäftigt, desto weniger findet man in seinen Werken zu entschuldigen, desto mehr und unbedingter zu bewundern. Max Koch.

Wie die Gefühle, die uns befallen, wenn wir aus dem lärmenden Treiben der Welt uns in eine Sammlung antiker Statuen begeben und der Ruhe, der künstlerischen Abgeklärtheit klassischer Werke gegenüber treten, so ungefähr sind unsere Empfindungen, wenn wir das psychologische Theater mit seinen in Leidenschaften vibrierenden Individualitäten verlassen und uns mit den Dichtungen Franz Grillparzers beschäftigen.

Das lange Leben dieses Dichters weist äußerlich nichts Besonderes auf; es fließt ruhig dahin und gleicht dem vieler anderer Menschen. Grillparzer ist am 15. Januar 1791 in Wien geboren und ebenda im Jahre 1872 am 21. Januar 2½ Uhr nachmittags gestorben. Neunzehn Jahre hindurch war er als Staatsbeamter in bescheidener Stellung auf den Verwaltungsämtern. 1832 erhielt er die Stelle eines Archivdirektors und im Jahre 1856 feierte er, immer noch Archivdirektor, sein Jubiläum, zu welchem ihm der Titel „Hofrat" verliehen wurde. Sein Traum, erster Kustos der Hofbibliothek zu werden, verwirklichte sich nie. 1844 wurde ihm der Slavist Kopitar vorgezogen, und nach dessen baldigem Tode, nach einer erneuten Bewerbung, die ebenfalls nicht berücksichtigt wurde, mußte unser Dichter den Baron Münch-Bellinghausen, welcher in der Litteratur, besonders in der dramatischen Poesie unter dem Namen Friedrich Halm bekannt ist, an dem Platze sehen, den er so sehnlich für sich begehrte. Achtzehn Jahre alt verlor er den Vater (10. November 1809) und lebte mit der Mutter, die ihn so verehrte und die er so zärtlich liebte, bis zu deren Tode (1819) zusammen.

Alsdann blieb er allein, da er nie den Mut finden konnte, jenes Mädchen zu heiraten, das seine „ewige Braut“ blieb, und mit der und zweien ihrer Schwestern er erst im letzten Viertel seines Daseins zusammenlebte. Als er starb, vermachte er ihr die Rechte auf seine sämtlichen Werke: sie aber führte die ganzen Honorareingänge an seine Verwandten ab.[1])

Es war also ein äußerlich ruhiges Leben, das er in Wien zubrachte, mit Ausnahme einiger kurzer Reisen, nach Italien 1819, nach Deutschland 1826, nach Frankreich und England 1836 und nach Griechenland und der Türkei 1843. Und doch konnten sich in diesem geregelten bürgerlichen Dasein ein solcher Reichtum inneren Lebens und die fast krankhaften Absonderlichkeiten unseres Dichters entwickeln.

Grillparzer hatte nur wenig Energie, und es ist nicht nur ein Zufall, daß er in seinen Dramen vorzugsweise und mit großem Glück schwache Charaktere schildert und sie im Kampfe mit dem Leben untergehen läßt. Seine sehr empfindsame und leicht empfängliche Seele war nicht dazu geschaffen, stets die Situation zu beherrschen oder gar die Geschicke zu leiten, er ließ vielmehr alles über sich ergehen, bis die Erdrückung ihm drohte. Seine reiche, zartfühlende und mit tiefer, künstlerischer Intuition begabte Dichternatur ließ ihn zu einem Dramatiker werden, dessen scharfer Verstand die geheimsten Tiefen, das innerste Wesen der menschlichen Seele durchdrang. Aber seine Empfindsamkeit gab ihm selbst eine Schwäche, infolge deren er denjenigen Leuten nachstand, die jenen einfachen praktischen Menschenverstand und die Entschlossenheit besitzen, unter deren Mangel Grillparzer stets litt.

Auf eine so zartbesaitete Seele mußten schon die Eindrücke in der Kindheit eine stärkere Wirkung haben, als es bei anderen Menschen der Fall ist. Und so berichtet er auch mit viel Lebhaftigkeit aus derselben in seiner Autobiographie, die bis zum Jahre 1836 geht, bis zu jenem Zeitpunkte, mit dem seine litterarische Thätigkeit eigentlich zu Ende war.

Die Erinnerungen an das elterliche Haus im Centrum Wiens, jetzt Bauernmarkt 10, mit den großen Zimmern, in die nie ein Sonnenstrahl drang, und die er nach Belieben mit Gespenstern und

[1]) Fäulhammer („Franz Grillparzer“, Graz 1884, S. 231), während Sauer („Einleitung zu Grillparzers Werken“, Stuttgart 1892, S. 59) sagt: „Das Erträgnis aus dem Verkauf seiner Werke wendete sie wohlthätigen Zwecken zu.“

anderen Gestalten seiner Phantasie anfüllte; das Andenken an das Landhaus in Enzersdorf mit dem großen Garten und dem dichten Gebüsch, hinter dem der kleine Franz stets Geister vermutete; der häufige Besuch des Theaters der Leopoldstadt, wo besonders Volksstücke in phantastischem Prunk aufgeführt wurden — all diese Reminiscenzen riefen in Grillparzer Eindrücke hervor, die gewissermaßen den Boden bildeten, aus dem später seine „Ahnfrau" und der Apparat des Wunderbaren und des Phantastischen erstehen sollte, dem wir in seinen Dramen so oft begegnen. Es war die Welt der Phantasie, in die er sich später flüchtete, und in der er mit den Bildern seiner Wünsche und Träume lebte. Es war die Welt, aus der er die verschiedenen glanzvollen Gestalten seiner Dichtungen schöpfte. Die Lebhaftigkeit der Phantasie, die sich aber mit einer nüchternen Erkenntnis der Dinge, mit einem gewissen Pessimismus paarte, infolgederen er im späteren Leben so oft entmutigt dastand, hatte er von seiner Mutter überkommen.

Sie gehörte der Wiener Familie Sonnleithner an, in der die Musik Tradition und allgemeine Liebhaberei gewesen, und aus der schon einige ausgezeichnete Tonkünstler hervorgegangen waren. Grillparzer selbst liebte die Musik außerordentlich und soll auch ein tüchtiger Musiker gewesen sein. In der Mutter Grillparzers aber kam eine Entartung zum Durchbruche, die leider auf die Kinder überging. Sie selbst, in der sich mit der Leidenschaft für die Musik eine übergroße Milde, ja fast eine Gefühlsschwäche vereinigte, soll sich nach Sauer[1]) in einem Anfall religiösen Wahnsinns am 24. Januar 1819 das Leben genommen haben.

Ihr jüngster Sohn war auf Abwege geraten und ertränkte sich 1817 im Alter von 17 Jahren. Ein anderer, ebenfalls musikalisch sehr begabt, trug sich in seiner Jugend schon mit Selbstmordgedanken, starb aber eines natürlichen Todes einige Jahre vor Franz als ein Hypochonder. Der dritte, der ein abenteuerliches Leben führte, klagte sich 1836 eines Verbrechens an, das er nie begangen hatte, so daß es dem älteren Franz sehr schwer wurde, dessen Unschuld darzuthun. Franz, der Erstgeborene, hatte von dem verhängnisvollen mütterlichen

---

[1]) A. o. O. S. 15. — Grillparzer selbst schreibt jedoch in seiner Autobiographie (5. Ausg. s. W., Bd. 19, S. 80/81): „Ich eilte ins Zimmer meiner Mutter und fand diese, halb angekleidet, an der Wand zu Häupten Ihres Bettes stehend . . . Ich hielt meine Mutter tot in meinen Armen. Wahrscheinlich war ihr während der Nacht der Gedanke wieder gekommen, in die Kirche zur Kommunion zu gehen. Während sie sich ankleiden wollte, traf sie ein Schlagfluß . . ."

Erbe nervöse Beschwerden[1]), aber auch die herrliche Gabe der Illusion, der Ekstase überkommen.

Grillparzers Vater war Advokat. Er war von einer „beinahe fabelhaften Rechtschaffenheit", wie es in der Autobiographie heißt. Er hatte aber einen verschlossenen Charakter und vermied „mit einem höchst erfolgreichen Bemühen jeden Ausdruck der eigenen Empfindung", jede Zärtlichkeit gegen die Kinder. Von dieser Eigenschaft des Vaters stammt vielleicht auch Grillparzers unüberwindliche Abneigung gegen laute Gesellschaften, jene Zurückgezogenheit, in der er spröde wurde, jene Verschlossenheit, die er schon von Jugend auf besaß. Der Vater vernachlässigte anfänglich seine Erziehung, weshalb dem Jüngling auch das Studium schwer wurde. So fehlte ihm schon früh das Bewußtsein des eigenen Wertes, was gerade ihm, der zur Mutlosigkeit neigte und leicht eine geringe Meinung von sich und seinen Kräften bekam, so nötig gewesen wäre. Der Vater, ein Anhänger Voltairescher Theorien der Epoche Josephs II., hatte es auch verschuldet, daß Franz nie religiöse Überzeugungen besaß, oder doch sie bald wieder verlor. Zwar besuchte unser Dichter schon als Kind in Begleitung seiner Erzieherin oft die herrlichen Kirchen, wo er gerne dem prunkhaften katholischen Gottesdienste beiwohnte, aber davon erhielt er, ohne Nahrung für das religiöse Gefühl, nur künstlerische Eindrücke auf die Phantasie, die an und für sich schon zum Schauspiel hinneigte.

Der Vater Grillparzers war ein österreichischer Patriot alten Schlages und dies so weit, daß er, der schon eine Zeitlang kränkelte, starb, als er den demütigenden Wiener Friedensvertrag von 1809 las![2]) Von dem Vater erbte der Sohn den Patriotismus, den er stets beibehielt, obgleich er keinen Grund hatte, mit der Regierung, namentlich mit der Censur, sehr zufrieden zu sein. Er war kein Freund der Reaktion, aber auch nicht der Revolution, er wollte den Fort-

[1]) In den Beiträgen zur Autobiographie erzählt er 1816, daß er in einem Zustande der Überreizung „mit den Schläfen höre, wie sonst mit den Ohren"; und 1822 sagte er: „Jede nur etwas stärkere Gemütsbewegung, selbst von der Gattung der angenehmen, bringt in meinem Innern eine solche krampfige Zusammenziehung hervor, und erst wenn all diese Veranlassungen, all diese Anspannungen entfernt sind, kann mein Geist sich ausdehnen, und dann kommt gewöhnlich auch die Poesie." Öfter peinigte ihn auch die Furcht vor dem Wahnsinn.

[2]) Eingehenderes über die Familie des Dichters in August Sauers „Studien zur Familiengeschichte Grillparzers", Wien 1893 (Auszug aus „Symbolae Pragenses"), und auch in der Einleitung zu der vierten und fünften Ausgabe der Werke Grillparzers.

schritt, aber nicht den Fortschritt um jeden Preis, nicht um die Gefahr des Vaterlandes, das ihm mehr als alles teuer war.[1])

Der Tod des Vaters brachte die Familie in kümmerliche Verhältnisse, und der achtzehnjährige Franz, als ältester der Söhne, sah sich plötzlich der Last und den Sorgen eines Familienoberhauptes gegenüber. Während er die Rechte studierte, gab er Nachhilfeunterricht in herrschaftlichen Häusern und war eine Zeit lang auch Hauslehrer. Der Erfolg der „Ahnfrau“, der auf einmal den jungen Verfasser berühmt machte, hätte für ihn den Anfang einer neuen heiteren und fröhlicheren Epoche seines Lebens bedeuten können, wenn die Stürme der Leidenschaften, die um so gewaltiger tobten, da er sie in sich hineinschwieg, nicht störend über ihn dahingefahren wären.

Grillparzer sagt einmal, daß er es nötig habe, „gehätschelt“ zu werden.[2]) Sein Geist bedurfte des Erfolges, um zur Produktion angefeuert zu werden, um seine besten und glänzendsten Eigenschaften entfalten zu können. Nach den beiden ersten Dramen nahmen in Wien die Bewunderung und das Interesse für ihn zu und er wurde von den besten Familien begehrt. So lernte er die Schriftstellerin Karoline Pichler kennen, und es scheint, daß er anfing, sich für deren Tochter, eine vortreffliche Musikerin, zu interessieren. Aber diese schüchterne Flamme ging bald auf in jener Leidenschaft, die für den Dichter eine so verhängnisvolle Bedeutung erlangte. Ein tiefes Dunkel lag lange über dem Verhältnis Grillparzers zur Gattin eines Freundes. Doch nun können wir mit Gewißheit sagen, daß die Liebe zwischen ihm und Charlotte von Paumgarten,

[1]) „Dann kam jener schändliche Geistesdruck in Österreich, den ich darum nicht weniger empfand, weil mir nicht jedes Mittel recht war, ihn abzuschütteln!“ (X, 380 der 3. Ausgabe 1878—79, nach der wir citiert haben); und (X, 385): „Ich war immer stolz, ein Österreicher zu sein!“ Und diesen Stolz, ein Österreicher zu sein, bezeugte er auch in einer kindischen und seinem Ruhme schädlichen Weise dadurch, daß er nie in Deutschland etwas von seinen Dichtungen erscheinen lassen wollte, weder als Buch noch in Zeitschriften. Als er in Paris durch Börne erfuhr, daß Lenau ihm soeben den „Faust“ und Anastasius Grün (Graf von Auersperg) den „Schutt“ gesandt habe, sagt er in seinem Tagebuch (10. Mai 1836): „. . . . Armer Thor, der ich war, als ich mir's mein ganzes Leben zu einer Gewissenssache machte, auch nicht mit einem Worte Kritiker und Journalisten für mich zu stimmen!“

[2]) „Es ist etwas vom Tasso in mir, nicht vom Goethischen, sondern vom wirklichen. Man hätte mich hätscheln müssen, als Dichter nämlich!“ (X, 377.)

an die viele seiner Gedichte gerichtet sind, von beiden Seiten aus eine heiße, daß sie eine schuldvolle gewesen ist.[1]) Und diese Liebe nahm unserem Dichter nicht nur während der Dauer des Verhältnisses selbst (1819—1822), sondern für immer die Fähigkeit jede ruhigere und reine Zuneigung völlig zu würdigen.[2]) Das junge heißblütige Weib, deren Liebe mit der Bewunderung für den Dichter angefangen hatte, lieferte ihm auch die Eigenschaften für die Gestalt seiner Medea. Das Feuer einer finsteren, wilden und schuldvollen Leidenschaft, das in der kolchischen Zauberin lodert, entnahm er den Ausbrüchen dieser Frau. Doch später wollte auch er, wie sein Jason, sich von diesem dämonischen Weibe befreien, um sich einer sanften und keuschen Kreusa zuzuwenden.

Katharina war die schönste der vier Schwestern Fröhlich, die einer guten Wiener Familie angehörten. Der Vater war kaiserlicher Rat und ein wohlhabender Fabrikant. In dem Hause Fröhlich

---

[1]) Wilhelm Büchner in seinem Aufsatze „Grillparzer und Katharina Fröhlich" („Preuß. Jahrbücher" 1897, S. 448—461) verteidigt Grillparzer gegen den Vorwurf des Ehebruchs, den er als einen „Unfug" bezeichnet, weil man keine Belege dafür angeben könne. Belege sind nun in solchen Dingen nicht leicht zu erbringen, obwohl die in des „Meeres und der Liebe Wellen" benützte Situation, daß eine verheiratete Frau am späten Abend als sie einen 30jährigen Mann hinabbegleitet, die Lampe auf den Boden stellt mit den Worten: „Ich muß mir die Hände frei machen, um dich zu küssen", ein kleiner Beleg sein könnte. — Das ungefähr drei Jahre dauernde Verhältnis und die Selbstanklagen des Dichters weisen auch nicht auf eine nur platonische Liebe hin.

[2]) Zur selben Zeit, als er sich in dieser Liebe aufrieb, verzehrte sich um ihn im stillen, und ohne daß er es wußte, ein schönes und edles Mädchen: Maria Piquot, die Tochter eines preußischen Legationsrates am Wiener Hofe. In einem Briefe, den sie kurz vor ihrem Tode 1822 an den Bruder schrieb, empfiehlt die Arme den Eltern ihren „Tasso — ihren Grillparzer" und bittet sie, für ihn zu sorgen, wie für einen Sohn. Auf den Antrag der unglücklichen Eltern, ihn aufnehmen zu wollen, antwortet Grillparzer ziemlich kalt, und kalt erzählt er selbst diese mitleiderregende Geschichte unter dem Titel „Ein Erlebnis" (X, 394). Der Brief des Mädchens wurde 1880 in Grillparzers Zimmer in dem Rahmen ihres Bildes gefunden. Die kurz vor dem Tode geschriebenen Zeilen seien hier wiedergegeben: „Ja, ich habe ihn wahrhaft, mit aller Kraft meiner Seele geliebt, und obgleich er meine Liebe nicht erwidert, ja nicht einmal geahnt hat, so verliert er doch viel an mir, denn bei seinem Mangel an äußeren Vorzügen, die das weibliche Geschlecht meist ausschließend anziehen, wird er nicht leicht ein Weib finden, die ihn so heiß, so unaussprechlich liebt, um so mehr, da vielleicht nicht viele Menschen eines solchen Grades von Liebe überhaupt fähig sind. . . . . . Sage meiner lieben Mutter, daß ich ihr sterbend meinen Tasso empfehle, sie soll ihn als ein teures Vermächtnis von mir ansehen

wurde Musik und Litteratur gepflegt, und hier war es auch, wo man durch eine Subskription die Mittel zum ersten Druck von Schuberts Liedern aufbrachte. Jede der vier Schwestern Fröhlich zeichnete sich durch eine besondere Anlage aus: Katharina hatte ein hervorragendes Talent für Sprachen und Litteratur. Im Winter 1820—1821 lernte er die Schwestern Fröhlich im Salon des Bankiers Geymüller kennen. Seinem Interesse für Katharina wurde von dieser eine schwärmerische Verehrung für den bereits gefeierten Dichter entgegen gebracht, so daß bald die Verlobung veröffentlicht wurde.[1])

Obwohl diese Verlobung nie aufgelöst wurde, führte sie auch nicht zu einer Heirat[2]), für die nicht gerade ungünstige Aussichten vor-

---

und ihn nie verlassen, sie soll als mütterliche Freundin für den Armen sorgen, der doch so gut als allein steht in der Welt und der gewiß viele Bewunderer, aber vielleicht nicht einen einzigen wahren, sorgenden Freund hat. Es wäre sehr schön, wenn ihr ihn ins Quartier nähmet, um ganz für seine Gesundheit und Stimmung wie für die eines Sohnes zu sorgen. Die Welt kann nichts dawider einwenden, da ich tot bin. Noch einmal, sorgt mir für meinen Grillparzer!" Aber dieser, nachdem ihm von der Mutter der Ärmsten über deren Hingebung berichtet worden war, fand keine anderen Worte als die kalte Grabschrift: „Jung ging sie aus der Welt: zwar ohne Genuß, dafür aber auch ohne Reue!" (Sauer, Einleitung S. 57.)

[1]) Näheres über das Verhältnis Grillparzers zu Kathi Fröhlich giebt August Sauer im V. Jahrgang (1895) des „Jahrbuches der Grillparzer-Gesellschaft", S. 219—288.

[2]) Aus dem Gedichte „Incubus" von 1822 geht hervor (wie A. Fäulhammer a. o. O. bemerkt), daß ihm der unerschütterliche Glaube an Katharina fehlte und dies, weil er seiner selbst nicht sicher war. Hatte er nicht erst vor kurzem seinen Freund, den Gatten der Charlotte von Paumgarten, in so niedriger Weise verraten? — Dieses Mißtrauen wäre vielleicht mit der Zeit verschwunden, aber ihm war eine kranke Abneigung gegen die Gesellschaft angeboren, so daß er „wahnsinnig" werden zu müssen glaubte, wenn er gezwungen sei, einen Tag unter den Menschen zuzubringen. Er konnte mit der Mutter leben, weil sie sich auch „alles Einmengens in meine (seine) Gedanken, Empfindungen, Arbeiten und Überzeugungen enthielt. . . . Störungen oder Eingriffe in mein Inneres dulde ich nicht, kann ich nicht ertragen, wenn ich auch wollte. Ich hätte müssen allein sein können in einer Ehe, indem ich vergessen hätte, daß meine Frau anders sei, meinen Anteil an dem wechselseitigen Aufgeben des Störenden hätte ich herzlich gern beigetragen. Aber eigentlich zu zweien zu sein, verbot mir das Einsame meines Wesens. Einmal schien ein solches Verhältnis sich gestalten zu wollen, es ward aber gestört, weiß Gott, ohne meine Schuld." (X, 84.) Wer trug die Schuld daran? Kathi? Nein! Aus vielen Stellen ihrer Briefe geht hervor, wie besorgt sie um ihn gewesen, wie sie sich nach einem Blatte sehnte, auf dem seine Hand geruht, und doch ließ Grillparzer so wenig von sich hören. Mit wieviel Sehnsucht und Leidenschaft sie ihn liebte, ist zum Teil aus dem Briefe an die Ihrigen vom 23. Dezember 1830 aus Mailand ersichtlich, wo sie schreibt,

handen waren, und die sicher ein Glück für den Dichter gewesen wäre. Den wahren Grund zu diesem ewigen Brautstand werden wir erst fünfzig Jahre nach dem Tode (1879) der Katharina Fröhlich erfahren, wenn man die Siegel zu einem Kästchen wird erbrechen können, das ihre Papiere enthält.

---

daß sie weinen mußte, als Pepi (Josephine) sie fragte, ob sie Grillparzer noch liebe, und dann fortfährt: „Küsse ihn von mir recht herzlich, lieber Wilhelm, und drücke ihn so lange, bis er schreit." („Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft", IV. Jahrg. [1894], S. 104.)

Doch sie war allerdings nicht so angelegt, daß man vergessen konnte, daß sie sei: sie war eine Persönlichkeit, sie war ein starkes Weib und sich ihres Wertes bewußt, „ein Ganzes", wie der Dichter in seinen „Jugenderinnerungen im Grünen" von 1825 singt:

„Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht.
Denn Hälften kann man aneinander passen,
Ich war ein Ganzes, und auch sie war ganz!"

Und viele Jahre später in seinem vorletzten Drama „Libussa":

„Begreifst du, daß ein Inneres schmelzen muß,
Um eins zu sein mit einem andern Innern?" (IV.)

Und nachdem er das Lob des Weibes, „der Schönheit holde Tochter", gesungen, fährt er fort:

„Doch mengt der Stolz sich in die holde Mischung,
Ein scharfer Tropfen in die reine Milch,
Dann lösen sich die Teile: Stark und Schwach,
Und Süß und Bitter treten auseinander,
Der Schätzung unterwerfend und Vergleichung,
Was unschätzbar und unvergleichlich ist!"

Kathi war selbstbewußt, und es kam zwischen den beiden Verlobten so weit, daß

„Kein Fehler ward, kein Wort ward mehr verziehen,
Und neues Quälen brachte jeder Tag."

Wenn nun Kathi etwas von unweiblicher Härte besaß, so war Grillparzer gewiß einer jener „weichen Männer", von denen er im „Esther"-Fragment (Akt I) spricht:

„Sie leben nur und sind in einem Weib.
Reich aus dem Vorrat ihrer tiefsten Wünsche
Bekleiden sie der Neigung Gegenstand.
Was irgend schön, und wär' es unvereinbar,
Vereinen sie ob dem geliebten Haupt.
Doch kommt der Tag, der sie des Irrtums zeiht,
Zertrennt, was sie Unmögliches verbunden,
Dann gärt's in ihnen, und der Eigenwille
Sieht feindlich aus, was sonst so freundlich schien."

Allein ein energischer Charakter hätte sich nicht von den kleinen Fehlern des geliebten Weibes zurückschrecken lassen, und man kann behaupten, daß die Verehlichung nur deshalb nicht möglich war, weil ihm, wie er selbst sagte, die Fähigkeit fehlte, glücklich zu sein, weil man seine Worte am Grabe Beethovens: „Er starb einsam, weil er kein zweites Ich fand!" auch auf ihn anwenden kann. Doch da diese Eigenschaften stets organisch sind, so konnte er wohl sagen: „ohne meine Schuld!" — Und dennoch fehlte es nicht an bitteren Selbstanklagen. Von besonderer Wichtigkeit sind die Worte in seinem Tagebuche vom

Die eigentliche litterarische Thätigkeit Grillparzers fällt in die Jahre 1816—1831. Viel später erst schrieb er noch ein Lustspiel und drei Trauerspiele; die letzteren wurden nach seinem Tode herausgegeben. Von den acht Dramen, die zu des Dichters Lebzeiten aufgeführt wurden, war die schon genannte „Ahnfrau“ das erste.

---

9. August 1830 (auch bei Sauer, a. o. O. S. 62): „Unglückliches Geschöpf! Aber, bei Gott, unglücklicher ich selbst! Ich komme mir als ein Verräter an allem Gefühl vor, weil ich das ihrige mißhandelte; meine Begeisterung für ein Gedachtes scheint mir Lüge, weil ich die für ein Wirkliches hinterging! **Ah, there is the rub!** Das zerstört mein Leben und meine Poesie!“ Und im fünfzigsten Lebensjahre sagte er einmal, wenn er nur Weib und Kinder hätte, so wäre er gezwungen zu schreiben.



Die Ahnfrau.

Unter den dramatischen Erzeugnissen Grillparzers war es „Die Ahnfrau“, das erste, von seinen übrigen so verschiedene und hinter diesen zurückstehende Werk, das seinen Namen in der litterarischen Welt bekannt machte. Und mehr um dieser Thatsache und um des Genres willen, dem es angehört, als seines inneren Wertes wegen verdient es eine besondere Betrachtung.

Es gehört, wie sehr sich auch der Dichter gegen derartige Behauptungen auflehnte, jener Gattung an, welche die deutsche Bühne im zweiten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts so absolut beherrschte. Es ist die Schicksalstragödie, die Schiller mit einem herrlichen, ja mit einem klassischen Werke, mit seiner „Braut von Messina“ (1803), ins Leben rief, und deren Cyklus nach mannigfachen Abirrungen mit dem talentvollen Werke Grillparzers abschloß.

„Die Ahnfrau“ wurde im Sommer des Jahres 1816 geschrieben und am 31. Januar 1817 mit großem Erfolg aufgeführt. Die Ahnfrau des Hauses Borotin wurde von ihrem Gatten bei einem Vergehen ertappt und getötet.

> „Wohl das letzte ihres Lebens,
> Aber ach, das erste nicht!“

Denn ihr einziger Sohn war auch ein Kind ihrer Schuld. Das ganze Geschlecht, das von ihm abstammte, den Namen Borotin trug und die Güter dieses Stammes besaß, war aus der Schuld der Ahnfrau hervorgegangen, war verflucht.[1]) Daher hat die Ahnfrau

---

[1]) Dies wurde von dem jungen Dichter auf Rat des Freundes Schreyvogel, des Sekretärs des Burgtheaters und Vizedirektors des Theaters an der Wien, angenommen. Später aber, als die Kritik ihn dieserhalb angriff, gab Grillparzer seiner Reue darüber Ausdruck, daß er jenen Rat befolgt habe. Doch die gerechte Anklage, daß das Stück eine Schicksalstragödie sei, wäre wohl auch ohne die Zuthat Schreyvogels erhoben worden; außerdem hat diese Zuthat

keine Ruhe im Grabe, sie muß im Schlosse zwischen ihren Nachkommen umherirren und durch ihre gespensterhaften Erscheinungen jedes Unglück ankündigen, das die Borotins bedroht, und das sie immer voraussieht, obgleich sie es nicht abwenden kann:

„Denn sie kann's nur vorhersehen,
Ab es wenden kann sie nicht.“

Und sie wird erst Ruhe haben, wenn das ganze Geschlecht ausgestorben ist.

Dies ist die Vorgeschichte und der Untergrund, auf dem das düstere Drama steht, das beginnt, als man die Ahnfrau gerade wieder umgehen sah. Von der alten und starken Familie leben nur noch ein müder Vater und dessen Tochter Bertha, welche in überraschender Weise der unheilkündenden Ahnfrau ähnelt. Berthas einziger Bruder war schon als Kind verschollen; man mutmaßt, daß er in dem Teiche ertrunken ist, auf dessen Fluten man seinen Hut fand. Bertha liebt einen Ritter, Jaromir von Eschen, der sie im Walde aus Räuberhänden gerettet hatte. Ihr Vater willigt ein in ihre Verehelichung mit dem Geliebten, der an dem stürmischen Abend, an welchem das Stück einsetzt, mit zerrissenen Kleidern im Schlosse erscheint und angiebt, den Händen der Räuber entkommen zu sein. Aber wie wir bald erfahren, war er nicht diesen, sondern den ihn verfolgenden Soldaten entflohen, und Bertha entdeckt zufällig, daß ihr Bräutigam das Haupt einer Räuberbande ist. Der alte Graf beteiligt sich an der Absuchung des Hauses, welche der Hauptmann mit einigen Soldaten nach den Räubern vornimmt. Jaromir will seinen Leuten zu Hilfe kommen, sucht Waffen und ergreift in der Eile einen Dolch, denselben, mit welchem die Ahnfrau erstochen wurde, und der nun in der Scheide an der Wand des Saales hängt. Das Gespenst erscheint in seinem Rücken, und bald tritt das Unglück ein, auf welches die Erscheinung hinweist. In dem Streite zwischen den Räubern und deren Verfolgern tötet Jaromir seinen Vater, den alten Grafen Borotin, der im Sterben erfährt, daß der Räuberhauptmann und Bräutigam seiner Tochter kein anderer ist als das verschollene be-

---

dem Werke nicht geschadet, sie verleiht vielmehr dem volkstümlichen und kindlichen Stoffe einen tieferen Sinn. — Ohne Zweifel wurde der Vorschlag Schreyvogels auch gern angenommen, und die Idee gefiel Grillparzer so sehr, daß er ursprünglich auch den Jaromir zum Kinde einer Sünde des alten Borotin machte. Glücklicherweise aber hat er später diese neue und überflüssige Verkettung wieder gestrichen (Sauer, Einleitung S. 35).

weinte Söhnchen. Bertha wird wahnsinnig angesichts der vielen schrecklichen Ereignisse und stirbt, bevor sie Zeit findet, sich zu vergiften.[1])

Nun bleibt nur noch Jaromir übrig, der, obgleich er weiß, daß er den Vater Berthas getötet hat, sich freut bei dem Gedanken, daß das geliebte Mädchen bald zum Stelldichein kommen werde, um mit ihm zu fliehen. Die Verabredung lautet auf Mitternacht, wo man sich in der Totengruft der Ahnen treffen will. Von Boleslav, dem Räuber, der den Jaromir als Kind gestohlen und erzogen hatte, erfährt letzterer seine Herkunft, und auch daß er den eigenen Vater getötet habe. Doch auch in seiner Verzweiflung hierüber

---

[1]) Es ist seltsam, daß Richard Mahrenholtz in seiner Monographie „Franz Grillparzer" (Leipzig 1890) S. 24 sagen konnte: „Bertha tötet sich durch Gift." Man könnte dieses Versehen der Eile zuschreiben, in welcher dieses Gelegenheitswerk zu dem hundertjährigen Geburtstage des Dichters geschrieben worden sein mag, aber Julian Schmidt sagt in seiner „Geschichte der deutschen Litteratur" (4. Aufl. I, S. 427) dasselbe. Ob dies vielleicht eine Freiheit ist, die man sich auf den Bühnen gestattet? — Jedenfalls würde dadurch aber gegen den klaren Sinn der Worte und gegen die Absicht des Dichters gesündigt, denn in der vortrefflichen Wahnsinnsscene zu Ende des vierten Aktes heißt es: „(Ihre umherschweifenden Blicke auf den Tisch werfend.)

> Was blinkt dort vom Tisch mich an?
> O, ich kenn' dich, schönes Fläschchen!
> Gab mir's nicht mein Bräutigam?
> . . . . .
> Laß an deinem Rand mich nippen,
> Kühlen diese heißen Lippen,
> Aber leise — leise — leise! —

(Sie geht auf den Zehenspitzen, mit jedem Schritt mehr wankend, auf den Tisch zu. Ehe sie ihn noch erreicht, sinkt sie zu Boden.)"

Es ist klar, daß Bertha die Absicht hat, sich zu vergiften, aber das ist nicht mehr nötig, da sie vorher stirbt. — Ich habe gesagt, daß man sich gegen die Absicht des Dichters vergehe, weil er auch die Hero „an gebrochenem Herzen" sterben läßt, und desgleichen, wenn auch langsamer, die Königin Margarete im „König Ottokar". Dies ist auch der Tod von Kleists Penthesilea und man begreift, wie Adolf Lichtenheld in seinen „Grillparzerstudien" (im Gymnasialprogramm des IX. Bezirkes in Wien 1886) S. 6 ausführlich darthut, daß auch ohne eine sichtbare pathologische Anlage der betreffenden Person, wie z. B. bei der Maria in Goethes „Clavigo", dieser Tod nicht unmöglich ist. Vielleicht wurden die Kritiker durch eine falsche Bühnentradition irre geführt, welche durch eine falsche Auslegung der Worte Berthas: „(Die Hand krampfig aufs Herz gepreßt)

> Nage, nage, gift'ges Tier,
> Nage, aber schweige mir!"

heraufbeschworen wurde.

verzichtet er nicht auf diejenige, die er nunmehr als seine Schwester kennt, sondern er erwartet sie, um mit ihr zu fliehen und sie zu der Seinen zu machen. In diesem Augenblick erscheint die Ahnfrau wieder. Jaromir, glühend vor Verlangen, stürzt ihr entgegen, um sie zu umarmen. Sie weist ihn zurück und lüftet ein schwarzes Tuch, mit welchem das hohe Grabmal der Ahnfrau behangen ist. Sie läßt ihn Bertha schauen. Aber der Unglückliche will die Tote nicht sehen und eilt wieder dem Gespenst entgegen, in welchem er das heiß ersehnte Weib zu erkennen glaubt. Die Ahnfrau öffnet die Arme, Jaromir stürzt an ihre Brust und stirbt in der toten kalten Umarmung. Die Ahnfrau, die den letzten Sprößling ihrer Sünde erlöschen sieht, kehrt zurück in ihre Gruft, wo sie nun Ruhe finden wird.[1])

Aber diese Worte sind nur der Ausdruck des Wahnsinns, eines gerechtfertigten Zustandes der Bertha, denn die vorhergehenden Verse:

„(Freudig.) Und mein Bruder kam zurück.
Mein ertrunkner, toter Bruder!
Und der Bruder — halt! — hinunter!
Nur hinunter, da hinunter!
Fort in euren schwarzen Käfig!"

beweisen ohne Zweifel, daß die Ärmste thatsächlich wahnsinnig ist. Nur um dieses „giftige Tier", diesen Skorpion, der sie sticht, schweigen zu machen, will sie schlafen gehen, denn:

„Lieblich sind des Schlafes Träume,
Nur das Wachen träumt so schwer!"

und da sie die Flasche mit dem Gifte sieht, die sie kurz vorher von Jaromir erhielt, kommt ihr der Gedanke, diesen „Schlaf" sich schneller zu sichern, aber es ist nicht mehr nötig, wie wir bereits gesagt und gesehen haben.

[1]) „Nun wohlan, es ist vollbracht
Durch der Schlüsse Schauernacht!
Sei gepriesen, ew'ge Macht!
Öffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause!"

Die Entstehung des seltsamen Stoffes erzählt Grillparzer in seiner „Autobiographie", S. 62. In einer französischen Räubergeschichte hatte er gelesen, wie ein Räuber, von Soldaten verfolgt, sich in ein herrschaftliches Schloß flüchtet, und hier im Zimmer des Dienstmädchens ertappt wird. Er hatte mit dem Mädchen ein Liebesverhältnis unterhalten, ohne es jedoch über seinen Stand zu unterrichten. In einem Volksroman (von dem August Sauer a. o. O. S. 34 den Titel: „Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag", angiebt) veranlaßt das letzte Weib einer alten Familie infolge ihrer Ähnlichkeit mit einer Ahnfrau, welche als Gespenst im Schlosse umherirrt, die schrecklichsten Mißverständnisse. „Beide Eindrücke lagen längere Zeit nebeneinander in meinem Kopf, beide in dieser Isolierung unbrauchbar". Aber einerseits wollte er nicht einen Räuber zum Helden eines Dramas

Der Hauptvorzug dieses Dramas ist der jugendliche Schwung, mit welchem der 25jährige Dichter sein Werk schrieb. Das lyrische Element verleiht dieser Tragödie oft hervorragende poetische Höhen, und die Spontaneität der Ergüsse entzückt uns. Oft aber verliert sich der Dichter wieder in breiten Deklamationen. Doch wie schon vor fünfzig Jahren die „Leonore“ von Bürger infolge ihrer lyrischen Kraft sich die Welt eroberte und ein ganzes Heer von finsteren Phantasien nach sich zog, so machte auch Grillparzers „Ahn-

---

machen, und anderseits vermißte er in der Gespenstergeschichte das menschliche Element. Eines Morgens, als er bereits drei Jahre die Stoffe in sich trug, im Sommer 1816, verschmolz er beide miteinander. Der Räuber wurde in Beziehung gesetzt zu dem Schicksal, das über die Ahnfrau einer alten Familie verhängt war, welcher er angehörte, und die Gespenstergeschichte war anthropomorphisiert. — Der jugendliche Autor wurde, wie er selbst sagte, beeinflußt von Schillers „Räubern“ und von Calderons „Andacht zum Kreuz“ und „Fegefeuer des heiligen Patricius“, wahrscheinlich aber, es mag sein unbewußt, wie auch Sauer (Einleitung S. 32) meint, von den phantastischen Stücken Tiecks, trotz der Verachtung, welche er für die romantische Schule hatte, sowie, wenn er es auch in Abrede stellte, von dem Schicksalsdrama, welches damals in Deutschland so im Schwange war. Außerdem hatte er 1814 begonnen, das fatalistische Märchen „Der Rabe“ von Gozzi zu übersetzen. Farinelli („Grillparzer und Lope de Vega“, Berlin 1894) sagt sogar S. 43, 44: „Nicht so ‚unbewußt‘ wie Grillparzer will, schwebte ihm in der Komposition der ‚Ahnfrau‘ die ‚Andacht zum Kreuze‘ Calderons vor.... Reminiscenzen aus der ‚Devocion de la Cruz‘ begegnet man auf Schritt und Tritt in der ‚Ahnfrau‘. Reminiscenzen in der Wahl des Stoffes, im Aufbau des Stückes, in den Situationen, in der Zeichnung der Charaktere“, — und S. 45: „Und nun vollends die Bewegung der Sprache; das häufige Wiederholen gleicher Worte im Anfang des Verses, das freilich oft durch den Rhythmus des Verses selbst herbeigeführt wird; das häufige Wiederkehren gleicher rhetorischer Kunstmittel; die Gleichnisse und Gegensätze, das alles erinnert an Calderon.“

Wir glauben hervorheben zu müssen, daß der junge Dichter nicht nur aus äußerer Veranlassung diesen Stoff bearbeitete. Wie in der Einleitung bemerkt, belebte seine Phantasie schon im Kindesalter nicht nur die großen dunklen Zimmer des Vaterhauses mit Gespenstern, sondern auch die dichten Gebüsche in dem Parke des Landhauses in Enzersdorf. Und ich halte es für gut, zu erinnern, daß der Kleine sich fürchtete vor dem für ihn mysteriösen Teiche in demselben Parke. — Schon als Kind las er mit großem Eifer Räuber-Abenteuer und Gespenstergeschichten vor, zum großen Ergötzen des Vaters, der ihm gerne zuhörte. In den starkbesuchten Volkstheatern Wiens waren die phantastischen Stücke an der Tagesordnung. Und bis zum 31. Jahre seines Lebens glaubte Grillparzer an Gespenster! Adolf Lichtenheld, der Herausgeber der Schulausgaben der Werke unseres Dichters, bemerkt in seiner Einleitung (S. 13), daß Grillparzer als Oberprimaner mit größtem Interesse des Sophokles „König Oedipus“ gelesen habe.

frau" ihren Triumphzug über die deutschen Bühnen und brachte ihm einen großen, aber zweideutigen Ruhm ein, den er nicht mehr von sich abschütteln konnte.

Dieses von Genie zeugende und zugleich so fehlerhafte Drama hat in Form und Inhalt etwas Balladenhaftes; besonders werden wir an diese Gattung der Dichtkunst erinnert durch die viertaktigen trochäischen Verse.[1]) Der Ballade ähnelt dieses Drama auch in dem düsteren phantastischen Stoffe. Alles deutet auf balladenartigen Schwung hin, auf einen inneren Drang, sich zu entladen. So die Thatsache, daß dies Werk in fünfzehn oder sechzehn Tagen geschrieben wurde, so der kurze, eilende Viertakter. Wenn nun mancher dieser Verse eine unfreiwillige Komik in sich birgt, so ist der Grund dazu in dem Schlagreim gegeben, denn Schiller z. B. hat mit viertaktigen Trochäen, aber mit umarmenden Reimen wunderbare Wirkungen erzielt. Allerdings hat Schiller auch dadurch noch eine Abwechselung geschaffen, daß er seine Verse bald auf die Arsis bald auf die Thesis ausklingen läßt. Bei Grillparzer dagegen ist durch den Schlagreim auch der metrische Gleichklang bedingt, und endlich fordern ungeschickte Wiederholungen, die eine Steigerung bedeuten sollen, zum Lachen heraus. So z. B. im IV. Akt:

---

[1]) Nach des Dichters Aussage (X, 65) ist die Wahl dieses Versmaßes dem Einfluß Calderons zuzuschreiben — aber vielleicht auch dem jetzt verachteten, in jener Zeit aber so sehr gefeierten Werke, daß es damals sogar neben Schillers „Braut von Messina" gestellt wurde, nämlich der „Schuld" von Adolf Müllner (1774—1829), die ebenfalls der Gattung der Schicksalstragödie angehört. Die Behauptung Schreyvogels, in der Vorrede zur ersten Ausgabe der Ahnfrau: „Der Verfasser kennt die Schule nicht, zu der man ihn zu zählen beliebt!" darf uns nicht täuschen. Der „24. Februar" Zacharias Werners (1768—1823) war 1815 gedruckt worden, nachdem er in Weimar schon 1810, am 24. Februar, aufgeführt worden war. Der „29. Februar" Müllners erschien 1812 und die „Schuld" 1816, nachdem sie mit großem Beifall in Wien 1813 über die Bretter gegangen war. Dies alles sollte Grillparzer nicht gekannt haben? Schreyvogel war nicht aufrichtig. Gewiß war Grillparzer für Calderon begeistert, während er das Drama Müllners verachtete, und darum mag er diesen verschwiegen, jenen aber genannt haben. Aber wie schon Bulthaupt (III, 27) erwähnt, wählte Grillparzer nicht nur für sein erstes Drama den Trochäus, und zwar einer subjektiven Neigung zufolge, um „sich von dem Einfachsten, Naturgemäßesten nicht zu entfernen und es doch durch seine dichterische Kraft vor dem Gewöhnlichen zu bewahren"; auch der erste Auftritt der „Jüdin von Toledo" ist wieder in Trochäen geschrieben. Und thatsächlich steht das trochäische Versmaß in der deutschen Sprache der Prosa näher als das jambische, wenn auch Max Koch in seiner vorzüglichen Monographie: „Franz Grillparzer. Eine Charakteristik" (Frankfurt a. M. 1891), S. 25, das Gegenteil behauptet.

Graf. „Gutes Mädchen, armes Kind,
Armes, armes, armes Kind," oder
Bertha. „Wend' es ab! Ach wende! wende!
Hier erheb' ich meine Hände,
Oder ende! ende! ende!"

Grillparzer und mit ihm sein Freund Schreyvogel suchten die „Ahnfrau" gegen die Anklage, sie sei eine Schicksalstragödie, zu verteidigen, denn alle Kritiker zählten sie dieser Gattung bei. Gewiß mag es den Dichter gekränkt haben, mit einem Werner, Müllner, Houwald[1]) auf eine Stufe gestellt zu werden, deren poetische Verirrungen jener Zeit die Theater beherrschten, während sie später dem Spotte der gesamten litterarischen Welt ausgesetzt waren. In der That setzten sich die Fabeln der meisten dieser Dramen mit ihren blutigen und düsteren Zufällen von selbst dem Hohne aus. So z. B. tötet in Werners „24. Februar" ein Sohn seinen Vater am 24. Februar, ohne daß er ihn eigentlich töten will, mit einem Messer, mit dem er seine Sense wetzte. An einem 24. Februar wird diesem Sohne ein Sohn geboren, der als Mal eine Sense auf dem linken Arme trägt. Dieses Kind tötet, siebenjährig, ebenfalls an einem 24. Februar und mit demselben Messer seine kleine Schwester, um nachzuahmen, wie die Mutter Hühner schlachtet, und viele Jahre später tötet der Vater diesen Sohn, als er reich von Amerika zurückkehrt, und zwar wieder mit demselben Messer und wieder am 24. Februar. Es gehörte nicht viel dazu, einen Hohn auf das verhängnisvolle Messer der Wernerschen Tragödie in der Gabel der aristophanischen Komödie „Die verhängnisvolle Gabel" (1826) von August Platen, zu erkennen, in welcher, wie auch in Castellis „Schicksalsstrumpf", diese ganze Gattung von Dramen verspottet wird.

Aber der große Unterschied zwischen diesen litterarischen Verirrungen und dem Drama Grillparzers ist augenfällig: da jedoch die Reihe der Schicksalsdramen mit einem Kunstwerk begonnen und mit einem solchen beendet wurde, so wurde diese Gattung anerkannt und ihr ein Platz in der Litteraturgeschichte angewiesen. Obgleich

[1]) Die Hauptstücke dieser Verfasser sind in dem 151. Bd. von „Kürschners Nationallitteratur" gesammelt und mit einer guten Einleitung unter dem Titel „Das Schicksalsdrama" von Jakob Minor herausgegeben; — besonders bemerkenswert ist das Schema für diese Dramen (S. V). Das gleiche Thema hat Minor auch in einer Monographie („Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern", Frankfurt a. M. 1883) behandelt. Ernst von Houwalds (1778—1845) beste Werke sind „Das Bild" (1821) und „Der Leuchtturm" (1822).

von verschiedenem Charakter und von verschiedenem Werte, so kann man doch die „Braut von Messina", das Schillersche Drama, das nach dem großartigen und harmonievollen Muster der griechischen Tragödie gestaltet wurde, welches das mysteriöse Schicksal des Hauses Ödipus mit seiner ganzen unerforschlichen und furchtbaren Macht in das moderne Theater einführt, und „die Ahnfrau", dieses romantische Drama Grillparzers mit seinen lyrischen Ergüssen und unbewußten ideellen Empfindungen, nebeneinander stellen.

Das Schicksal, welches das Haus von Messina, die beiden feindlichen Brüder, im Augenblicke ihrer Versöhnung trifft, hat in den würdevollen pathetischen Versen Schillers etwas von der unnahbaren Moira, etwas von der antiken Parze. In dem Fatum der „Ahnfrau" aber finden wir trotz seiner furchtbaren Unerbittlichkeit etwas Menschlicheres, etwas Begreiflicheres. Das antike Schicksal, wie wir es in dem Schillerschen Drama antreffen, ist das willkürliche Spiel einer grausamen und unerbittlichen Macht; das Schicksal der Tragödie Grillparzers ist ebenso grausam und unerbittlich, aber es ist kein Spiel, es ist eine Strafe nicht für selbst begangene, sondern für alte Sünden, für Vergehen, welche nach der Bibel bis in das siebente Glied hinab geahndet werden.[1])

Grillparzer scheint von dem Hauche neuer Zeiten umweht worden zu sein — wie Goethe, der nicht nur die Wunder der Evolution geahnt, sondern auch in seinen „Wahlverwandtschaften" die chemischen Gesetze der Neigung und Abneigung auf die geschlechtliche

---

[1]) Schon Grillparzer selbst verteidigt sich in seiner Autobiographie (S. 69): „Damit will ich nicht gegen das Schicksal eifern, sondern gegen sein krudes Vorkommen in der Ahnfrau." Und nachdem er sich auf den Schatten Bankos und auf die Hexen im „Macbeth" bezogen hat, fügt er hinzu (Autobiographie S. 70): „Meint ihr aber, diese Hexenfiguren bekämen ihren Wert für alle Zeiten dadurch, daß sie den Ehrgeiz Macbeths repräsentieren, so habt ihr vollkommen recht, dann denkt aber auch bei der Ahnfrau an den biblischen Spruch von der Strafe des Verbrechens an den Kindern des Verbrechers bis ins siebente Glied, und ihr habt einen Akt geheimnisvoller Gerechtigkeit vor euch, statt eines Schicksals."

Ganz recht — und wie Bulthaupt (III, S. 11) bemerkt, ist weder die Einführung des Schicksals selbst anfechtbar, noch ist das Schicksal an sich in der „Ahnfrau", wie auch in dem ganzen fatalistischen deutschen Drama jener Zeit von dem bei Schiller und von dem bei den Griechen verschieden, — anfechtbar ist nur, daß es bei Grillparzer und in den übrigen deutschen Schicksalstragödien nach Trödlermanier mit armseligen und zufälligen Mitteln arbeitet und sich auslebt an unbedeutenden Subjekten, die eines Schicksals überhaupt nicht würdig sind.

Wahl übertrug und neue anthropologische Normen aufstellte, mit denen sich jetzt die Wissenschaft beschäftigt. Bei Grillparzer war es nur ein Hauch, der aber genügte, um das mythische, marmorkalte, gefühllose Schicksal in ein Naturgesetz zu verwandeln, in das des Atavismus, welches in diesem halbphantastischen Drama gleichsam symbolisch dargestellt wird.

Nicht umsonst spricht der Dichter oder läßt er seine Personen von dem schuldvollen Blute, von dem Vergehen der alten Sünderin sprechen. Nicht ohne Bedeutung ist die maßlose Liebe des letzten Sprößlings der Sünde zur Bertha, welche die Züge des schuldigen Weibes, der Ahnfrau, trägt. Sie ist gleichsam eine letzte Verjüngung der leidenschaftlichen Glut, aus welcher das ganze Geschlecht hervorging. Und dieser Glut entspricht die an Wahnsinn grenzende Liebe des Jaromir, welche von dem toten Mädchen sich dem Gespenst zuwendet, dessen Züge so lebhaft an Bertha erinnern. Es ist eine vererbte überreizte Sinnlichkeit, deren heißes Begehren nur durch den Tod in den kalten Armen des Gespenstes die letzte Befriedigung finden kann.

Doch diese ganze Auffassung ist bei Grillparzer nur eine poetische Intuition, eine Art von unbewußtem Symbolismus. Dasselbe Prinzip des Atavismus, aber auf Grund der Resultate der Wissenschaft, ist in einem kraftvollen modernen Drama durchgeführt: in den „Gespenstern“ von Ibsen. Auch hier vererbt eine krankhafte Anlage von einem durch ein wüstes Leben ruinierten Vater auf den Sohn, und dieser faßt eine Neigung zu seiner Schwester, welche die illegitime und ebenfalls degenerierte Tochter desselben Vaters ist. Die Neigung Oskar Alwings zur Regina schreckt ebenfalls nicht vor der Gewißheit zurück, daß die Geliebte seine Schwester sei. Es ist dies eine überraschende Analogie zwischen zwei Werken, die doch so verschiedenen Charakters sind: zwischen einer romantischen Sage und einer sozialen und psychologischen Studie.[1]

Aber Grillparzer, den Gottschall[2]) mit einer Molluske verglich, ist in hohem Grade die Fähigkeit eigen, in seinen Personen und in deren grübelnder Denkweise aufzugehen, eine Fähigkeit, die

---

[1]) Unsere Behauptung verliert nicht ihren Halt durch die Thatsache, daß blutschänderische und unbewußte Liebe zwischen Bruder und Schwester auch in anderen fatalistischen Dramen auftritt, in denen jedoch das pathologische Moment fehlt.

[2]) In der „Deutschen Nationallitteratur des 19. Jahrhunderts“ (5. Aufl. I, 200).

dem dramatischen Dichter so sehr zu statten kommt, und der wir die Mannigfaltigkeit und Wahrhaftigkeit seiner Charaktere verdanken. Diese besondere echt Grillparzersche Eigenart macht ihn unbewußt empfänglich für die Schwingungen der geistigen Atmosphäre, in der er lebt und aus welcher die Natürlichkeit und Spontaneität in seinen Figuren herrührt. Dies ist ein Hauptunterschied zwischen ihm und Hebbel. Was bei diesem das Werk der Reflexion gewesen, ist bei Grillparzer natürliche Intuition: was bei jenem Gedanke war, ist bei unserem Dichter Empfindung: Hebbel erdachte seine Personen, Grillparzer ersah sie aus seiner eigenen Empfindung heraus.[1])

Doch nun zur „Ahnfrau" zurück. Wie gesagt, muß die Genialität, die aus diesem Erstlingswerk des Dichters spricht, anerkannt werden, aber es läßt sich auch nicht leugnen, daß der lyrische Schwung, in welchem es geschrieben ist, einerseits das Werk wohl um poetische Stellen bereichert, andererseits aber die Schilderung der Charaktere und so jede individuelle Eigenschaft der Personen verwischt. Alle deklamieren sie in derselben Weise, wie mit Recht Lichtenheld bemerkte, und es ist zu verwundern, daß eine echte dramatische Kraft sich in der trochäischen Monotonie überhaupt entfalten konnte: doch die Schnelligkeit, in welcher sich die Handlung abwickelt, das rasche Aufeinanderfolgen der gut vorbereiteten und wirkungsvoll ineinander verketteten Ereignisse zeigen uns den jungen Dichter als ein dramatisches Talent ersten Ranges.

Hier und da treffen wir Anklänge an andere Dichter, besonders an Schiller, die Grillparzer gar nicht zu verdecken sucht, wie z. B. einige den Metren der „Glocke" auffallend nachgeahmte Verse.[2]) Aber in dem Ganzen erscheinen sie organisch und spontan, so daß man die Empfindung hat, es könne nicht anders sein, und dem jungen Dichter es gerne verzeiht, daß er sich mit Kleinodien schmückte, die er fremden Koffern entnahm.

---

[1]) Als er von den Zweifeln erzählt, die Schreyvogel ihm gegenüber betreffs der scenischen Wirkung seines „Der Traum ein Leben" aussprach, fügt er hinzu, daß er der Wirkung sicher sei, denn er sehe die Werke darstellen, während er sie schreibe; und an einer anderen Stelle sagt er: „Der wahre dramatische Dichter sieht sein Werk darstellen, indem er es schreibt."

[2]) „Jene rauchenden Ruinen,
Von der Flamme Glut beschienen.
Greise zagend,
Weiber klagend,
Kinder weinend
An erschlagner Mütter Brüsten
Durch die leergebrannten Wüsten." (II.)

Im Charakter des Jaromir erkennt man ebenfalls den Einfluß Schillers, in dessen Banne unser Dichter lange gelegen.[1] Jaromir ist der edle Räuber, wie Karl Moor im Schillerschen Drama. Er ist der soziale Rebell, der räuberische Held, wie wir sie in jener Zeit antreffen. Übrigens ist in Jaromir der Charakter des Rebellen etwas verwischt und sein Heldentum dadurch abgeschwächt, daß er nicht Räuber aus eigener Wahl ist, sondern daß er dazu erzogen wurde von demjenigen, der ihn geraubt hatte. Auch bevor er Bertha gesehen, wünschte er schon diesem Metier zu entkommen, das ihn zum Kampfe gegen die Gesellschaft zwingt.[2] Ihm bleibt, wie dem damals modernen Räuber — wie wir ihn auch in dem Rugantino der „Claudine von Villa Bella“ von Goethe finden, besonders die Vornehmheit des Charakters. Ein häßlicher Zug ist es aber, daß

---

[1] Auch in dem 1807—1809 geschriebenen Jugenddrama „Blanka von Castilien“, der Familien- und Staatstragödie, die am Hofe Peters des Grausamen spielt, lehnt er sich an Schiller und zwar an „Don Carlos“ an; und wie dieses, so ist auch das Drama unseres fünfzehnjährigen Dichters stark rhetorisch und zu umfangreich. Kurz darauf jedoch, 1810, beginnt er, während Goethe sein Idol wird, Schiller zu kritisieren und zu hassen. Ein Haß der gewiß kindisch und absurd, aber doch zu entschuldigen war, denn er war ihm angeboren. — Er war charakteristisch für ihn, er hatte diese bedauerliche Erregtheit von seinem Vater ererbt, der ebenfalls alles Widerwärtige, was ihm im Leben zustieß, zu einem Individuum in Beziehung brachte, und dieses dann haßte und verfolgte (obwohl nur in Gedanken), als ob es an allem schuld wäre. (Werke X, 375.) Und er hatte immer einen solchen „Grollträger“ nötig, wie er sich ausdrückte. Er selbst erkannte das Ungerechte eines derartigen Gefühls, das er „eine lappische Schwäche“ nennt, weil er die Sache selbst nicht verabscheuen konnte, ohne auch zugleich die Person zu verurteilen, und doch konnte er es nicht los werden. Wir wollen hoffen, daß er später — das citierte Bekenntnis stammt aus dem Jahre 1821 — sich von diesen krankhaften Gefühlen befreit hat, denn es war leider viel Ungesundes in diesem genialen Menschen. Übrigens kam Grillparzer bald wieder dahin, dem großen Dramatiker Schiller die Achtung zu zollen, die ihm gebührte. So lesen wir (Bd. IX, 223): „Es giebt keinen größeren Verehrer Schillers als mich. Goethe mag ein größerer Dichter sein, und ist es wohl auch. Schiller aber ist ein größeres Besitztum der Nation . . .“

[2] Dieses erzählt er im dritten Akte, als Bertha erkannt hat, daß er ein Räuber ist, in der großen Scene, in welcher sich auch die damals so berühmten Verse befinden:

„Ja ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja ich bin's, den du genannt,
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir.“

Und die folgenden Worte klingen wie eine furchtbare Satire auf seinen bisherigen Beruf, auf die Gesellschaft und auf die Menschheit überhaupt:

Jaromir Geld beiseite gelegt und sich am Rheine ein Gut gekauft hat, wohin er nun die Braut führen und unter einem falschen Namen die geraubten Güter in Ruhe genießen will. Bertha, welche als Individuum ziemlich unbedeutend wäre, ungefähr wie die Amalie in den „Räubern“, wird erhoben durch die Poesie, durch die Leidenschaft ihrer Worte, welche eine außerordentliche, wenn auch öfter gesuchte dramatische Wirkung haben. Ihr Tod jedoch, der sie befällt bei den unglücklichen Ereignissen, die auf sie einstürmen, und jener holde Wahnsinn, der uns an den der Ophelia erinnert, wirken mit einer großen poetischen Kraft.

Der Graf Borotin, Berthas Vater, ist ein vornehmer Charakter, der sein Unglück mit einer Ergebung trägt, der jede Schwäche fern ist. Er ist das lebensvolle Ebenbild der Familie, gegen welche das Schicksal wütet. Er mit seinem verfallenden alten Schlosse vervollständigt den düsteren Grundton dieses Dramas, dem er Würde und Größe giebt.[1])

Die „Ahnfrau“, deren Erfolg für den jungen Dichter so nachteilig geworden, weil man ihn von da an unter die Schicksalstragöden zählte, und weil ihretwegen die ganze Kritik gegen Grillparzer loszog, dieses Drama hat, wie wir gesehen haben, viele Mängel, aber auch viele Vorzüge. Es ist eine Schöpfung aus dem Vollen heraus, die auf das bedeutende dramatische Talent hinweist, das sich in den folgenden Dramen ganz entfalten sollte.

„Menschen, Menschen! — Toller Wahn!
Außer uns, wer geht uns an?
Fort, hinaus aus unserm Kahn,
Der nur uns und unsre faßt,
Fort, hinaus, unnütze Last.
Wenn empor ein Schwimmer taucht,
Schnell das Ruder wohlgebraucht:
Weg vom Rande deine Hände,
Daß sich unser Kahn nicht wende,
In dem Wellenstrudel ende!“

[1]) Was das Gespenst anbelangt, so ist daran nichts zu tadeln. Es entspricht vollständig dem, was Lessing („Dramaturgie“ 11 und 12) an Bedingungen verlangt, unter denen Personen aus der jenseitigen Welt auf der unsrigen erscheinen können. Dies wurde von allen angesehenen Kritikern anerkannt, und Koch spricht mit Recht (a. o. O. S. 29) von der „Shakespearischen Meisterschaft, mit der uns die Erscheinung der Ahnfrau glaubhaft gemacht wird“.



Sappho.

Angesichts der Leistungen der psychologischen und naturalistischen Schulen, von welchen wir in diesem Werke schon gesprochen haben, und in Anbetracht dessen, daß ähnliche künstlerische Richtungen auch in unserer neuesten Zeit sich geltend machen, ist es interessant, bei Grillparzer zu verweilen, der in einer Epoche auftrat, in welcher seine Dichtungsart eigentlich schon überwunden war.[1]) Er gab dem Theater Gestalten, die den Stempel ästhetischer Vornehmheit und idealmenschlicher Würde tragen, wie sie uns bei Goethe und Schiller so entzücken.

Nach der Verirrung, in welcher er seine „Ahnfrau“ schrieb, schuf er 1817 in der kurzen Zeit von drei Wochen seine zweite Tragödie: „Sappho“.[2]) Am 21. April 1818 wurde sie mit außerordentlichem Erfolg am Burgtheater in Wien zum ersten Male aufgeführt.

Die Sage von der lesbischen Dichterin ist bekannt: Sappho stürzte sich um einer unglücklichen Liebe willen von dem Leukadischen Felsen herab. Von ihren zahlreichen und im Altertum so gefeierten Gedichten ist der Nachwelt nur weniges erhalten.[3]) Die verschiedenen Begebenheiten, die man sich aus ihrem Leben erzählt, gehören mehr der Sage als der Geschichte an. Sicher ist nur, daß sie um 600 v. Chr. in Lesbos lebte.

Der Gedanke, den tragischen Tod der Sappho dramatisch darzustellen, kam unserem Dichter, als ihm von einem Wiener Kunstfreunde, Dr. Felix Joel, dieser Stoff als für eine Oper geeignet empfohlen wurde. Grillparzer meinte sofort, daß es eine Fabel zu

[1]) Er selbst schrieb in seiner Autobiographie (S. 72): „Ich merkte wohl, daß ich als der letzte Dichter in eine prosaische Zeit hineingekommen sei.“

[2]) Nach der Autobiographie (S. 72) wäre es im Herbste gewesen, nach Sauer (Einleitung S. 39) — der es wahrscheinlich nach unveröffentlichten Papieren feststellte — vom 1.–25. Juli.

[3]) Zwei Gedichte vollständig und ungefähr 120 kurze Fragmente.

einer Tragödie sei, während Joel der Ansicht war, daß sie für ein Drama zu wenig Handlung habe. Aber der junge Dichter blieb bei seinem Vorsatze namentlich darum, weil er sowohl sich selbst als auch denjenigen, welche behaupteten, daß er seinen ersten Erfolg einem Spektakelstück verdanke, zeigen wollte, daß er fähig sei, aus einem einfachen Stoffe und nur mit Herausarbeitung einer einzigen menschlichen Leidenschaft ein interessantes Werk zu schaffen.

In der That sind der Vorgänge in diesem Drama so wenige, daß es sowohl durch die äußere Form als auch infolge der Beachtung der Gesetze von der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung an die antike Tragödie erinnert. Aber welche tiefe Beobachtung des menschlichen Herzens, welche Wahrheit, welche Schönheit treffen wir in diesem Werke. — Rein und vollkommen wie die griechische Statue treten uns die Menschen in diesem Drama entgegen.

Sappho steht auf der Höhe ihres Ruhmes und ihrer Schönheit. Bei den olympischen Spielen ist sie mit ihren Gedichten als Siegerin hervorgegangen, und ganz Griechenland bringt ihr seine Huldigung und seinen Enthusiasmus entgegen. Unter ihren Bewunderern ist auch der junge Phaon, der sich an ihrem Ruhme, an ihrem Genie begeisterte. Der Sappho aber genügt nicht das Glück, das ihr aus der Göttergabe, aus der Poesie entquillt — sie will auch der Liebe seligen Taumel genießen, und so hält sie gerne den Enthusiasmus des unerfahrenen Phaon für ihre Kunst für ein tieferes Gefühl des Jünglings. Auch Phaon glaubt sie zu lieben und folgt ihr nach Lesbos. Aber sein Gefühl für die Dichterin, deren Ruhm sogar bis zu seinem väterlichen Hause gedrungen war, ist Verehrung und Bewunderung — sonst nichts. Sappho steht zu hoch über ihm, er kann sie anstaunen, aber nicht lieben — er, der unbedeutende, arme Phaon kann für die große Sappho, die Ehre Griechenlands, keine innigere Neigung hegen, denn sein Mannesgefühl, das zartere Weib zu schützen, kann er bei ihr nicht ausleben, der Abstand zwischen diesen beiden Wesen ist zu groß,

„Und nur das Gleiche fügt sich leicht und wohl!“

Die scharfsinnige Sappho merkt dies wohl, aber es ist charakteristisch für die besondere Art ihrer Leidenschaft, daß sie nicht ihrer Beobachtung gemäß handelt, sondern dabei verharrt, sich weiteren Täuschungen ihres Liebestraumes hinzugeben.

Phaon ist sich über seine Gefühle noch nicht klar geworden, und besonders begreift er die Scheu nicht, die er an Sapphos Seite

empfindet. Unbewußt jedoch offenbart er uns seine Seele in den Worten „Erhabene Frau!“ die er ausspricht, sobald er in Lesbos mit der Dichterin allein ist. Aber als er die Liebe erkennt, die sich heimlich für die junge Sklavin seiner erhabenen Frau in sein Herz geschlichen hat, ist sein Erwachen voll von einem Entzücken, in dessen offenherziger Naivität er geradezu grausam gegen Sappho wird.

In der Selbstsucht seiner jugendlichen Lebenslust gedenkt er nicht mehr des edlen Herzens, das er bricht, er lebt nur noch in der Freude seines Gedankens, die Sappho überwunden zu haben, ihrer ledig zu sein.[1])

---

[1]) Phaon ist von der reizenden jungen Melitta entzückt und küßt sie. Sappho trifft sie beisammen an, glaubt aber, daß der Jüngling ihr sicher sei und warnt ihn nur:

„Ich wünschte nicht,
Daß je ein unbedachtsam flücht'ger Scherz
In dieses Mädchens Busen Wünsche weckte,
Die, unerfüllt, mit bitterm Stachel martern.
Ersparen möcht' ich gern ihr die Erfahrung,
Wie ungestillte Sehnsucht sich verzehret,
Und wie verschmähte Liebe nagend quält.“ (II, 6.)

Und als sie die Liebe des Mannes mit der des Weibes vergleicht, ist sie auch geneigt, dem Geliebten das Vergehen zu verzeihen, denn der Mann, selbst wenn er liebt:

„Ein Kuß, wo er ihm immer auch begegnet,
Stets glaubt er sich berechtigt, ihn zu nehmen;
Wohl schlimm, daß es so ist, doch ist es so!“ (III, 1.)

Ja, als sie den „lieblichen Verräter“ in einem ruhigen Schlaf findet, meint sie:

„Ja Teurer, deinem Schlummer will ich glauben,
Was auch dein Wachen Schlimmes mir erzählt!“ (III, 1.)

Und da es ihr so vorkommt, als ob auf seinen halb geöffneten Lippen ein Name schwebe, umarmt sie ihn und ruft aus:

„Wach auf und nenne wachend deine Sappho!“ (III, 1.)

Aber Phaon, noch halb träumend, spricht den Namen „Melitta“ aus Allein trotz seiner neuen Liebe ist auch Sapphos Bild noch nicht ganz aus seinem Herzen gewichen, und zu dem zurückfahrenden Weibe sagt er:

„Du Sappho? — Sei gegrüßt! Ich wußt' es wohl,
Daß Holdes mir zur Seite stand, darum
War auch so hold des Traumes Angesicht.
Du bist so trüb, was fehlt dir? Ich bin froh!
Was mir den Busen ängstigend belastet,
Fast wunderähnlich ist's von mir gesunken,
Ich atme wieder unbeklemmt und frei!“ (III, 1.)

Und dann fügt er glückselig hinzu:

„Der Fiebertaumel ist mit eins verschwunden,
Der mich ergriffen seit so langer Zeit,
Und glaube mir, ich war dir nie so gut,
So wahrhaft, Sappho, gut, als eben jetzt.
Komm, laß uns froh sein, Sappho, froh und heiter!“ (III, 1.)

Phaon begreift nun Sappho nicht mehr, deren Seele durch die unbefriedigte Leidenschaft, durch die herbe Enttäuschung verbittert ist, und deren neue Gefühlsäußerungen ihm nun fremd sind.

Die Leidenschaft treibt die Dichterin so weit, daß sie sich vergißt, den Dolch gegen die Rivalin schwingt und es dann versucht, die Sklavin auf Chios zu verbergen. Phaon ist erregt und geht in seinen Äußerungen gegen Sappho so weit, daß diese entsetzt und nicht mehr fähig ist, die Umwelt zu begreifen, und so sich schließlich zu dem Altar der Venus flüchtet, woselbst sie in den so schmerzvollen Ruf ausbricht: „Es ist zu viel!"

Sapphos Schicksal ist tragisch. Sie ist das reife, voll entwickelte Weib, und es ist ein geschickter Zug von dem Dichter gewesen, daß er sie nicht als in der Liebe unerfahren hinstellt:

„Ich weiß, wie Undank brennt, wie Falschheit martert,
Der Freundschaft und der Liebe Täuschungen
Hab' ich in diesem Busen schon empfunden:
Ich hab' gelernt verlieren und entbehren!" (I, 3.)

Aber Phaon ist der letzte, an dem sie mit der Glut ihrer ganzen seelischen Kraft hängt, mit der unwandelbaren Anhänglichkeit ihrer reichen Natur.[1])

Dann erzählt er ihr seinen seltsamen Traum: er glaubte in Olympia zu sein, wo er Sappho zum erstenmal sah.

„Noch stand sie da, die vorige Gestalt,
Der Purpur floß um ihre runden Schultern,
Die Leier klang noch in der weißen Hand!" (III, 1.)

Das Gesicht aber wechselt:

„Der Lorbeerkranz, er war mit eins verschwunden,
Der Ernst verschwunden von der hohen Stirn,
Die Lippen, die erst Götterlieder tönten,
Sie lächelten mit irdisch holdem Lächeln,
Das Antlitz, einer Pallas abgestohlen,
Verkehrt sich in ein Kinderangesicht,
Und kurz, du bist's und bist es nicht, es scheint
Mir Sappho bald zu sein, und bald —" (III, 1)

und Sappho ergänzt: „Melitta!"

[1]) Auch Bulthaupt bemerkt (III, S. 32): „Schon dies Verhältnis der (überdies alternden) Größe zu der jugendlichen, aber geistig wertlosen Schönheit trägt den Stempel einer allgemeinen menschlichen Tragik. Fast immer wird die geistige Bedeutung des Liebenden als eine Last von dem Geliebten empfunden werden, und was jenem seiner Meinung nach den Sieg verschaffen müßte, macht ihn vielmehr unterliegen." Von den bei Bulthaupt noch citierten Beispielen kennen wir schon Grabbes „Faust" (vergl. S. 93—97). — Das Beispiel von Grillparzers „Medea" stimmt nicht ganz.

Sappho ist ein durch eine ausgezeichnete künstlerische Erziehung und durch die Ausübung der Dichtkunst verfeinerter Geist, und ihre Leidenschaft für den unbedeutenden Jüngling ist charakteristisch an ihr. Es ist die letzte Gefühlsstufe zu der ihre Seele gelangen kann. Es ist nicht die Liebe zu Phaon, die sich ihrer bemächtigt, sondern es ist die Liebe um der Liebe willen, der Drang eines feinfühligen edlen Geistes zu der einfachen, naiven Natur überhaupt, die ihr zufällig in dem griechischen Jünglinge entgegentritt.

Das Charakteristische dieser Neigung wird noch besser beleuchtet durch den Kontrast, welcher in der Liebe Melittas sich uns darstellt. Phaon zieht Melitta der Sappho vor, und das frische und unbedeutende Weib bildet das Gegenstück zu ihm. Die Liebe Melittas zu Phaon ist voll unbewußter Bewunderung für seine Kraft und Schönheit, voller Ergebung und Selbstlosigkeit. Sappho spricht über ihre Liebe; sie weiß, daß sie von den kahlen Höhen ihres Ruhmes herabgestiegen ist, um in dem blütenreichen Thale der Sterblichen zu wandeln[1]; sie steigert ihr Liebesglück dadurch, daß sie es bewußt genießt. Melitta weiß nicht, daß sie liebt; sie empfindet nur und genießt wie die Rose, die sich frisch und duftend der Maisonne öffnet.

Grillparzer als Tragiker arbeitet nicht auf das Grandiose hin, seine Dichtung ist nicht synthetisch und führt uns nicht imposante Bilder oder riesengroße Konflikte vor. Er hat nicht den weitsehenden Geist, nicht den großen Charakter Schillers, auch nicht die forschende, philosophische Tiefe Hebbels, und noch weniger den Adlerblick für die

---

[1]) Nachdem sie in dem bedeutungsvollen Gespräch mit Melitta gesagt hat

„Was kann ich Arme denn dem Teuern bieten?“ (I, 5)

fügt sie hinzu, während sie den Lorbeerkranz wieder aufsetzt:

„Wohl mir, ich bin so arm nicht! Seinem Reichtum
Kann gleichen Reichtum ich entgegensetzen:
Der Gegenwart mir dargebotnem Kranz
Die Blüten der Vergangenheit und Zukunft.“ (I, 5.)

Und nach dem Konflikte:

„Verschmähet? Wer? — Beim Himmel! Und von wem?
Bin ich dieselbe denn nicht mehr,
Die Könige zu ihren Füßen sah?“ (III, 2.)

Solche Stellen veranlaßten wahrscheinlich Scherer (Gesch. d. D. Litt., S. 697), zu sagen, daß Sappho uns an eine moderne Schauspielerin oder Sängerin erinnere.

historischen Konflikte wie Kleist und Grabbe. Seine Muse beherrscht ein beschränkteres Gebiet, auf welchem sie sich jedoch zu einer gewaltigen Höhe erhebt. Es ist das Gebiet der erotischen Leidenschaft, und dies oft bei eigenartig beschaffenen Individuen. Es ist seltsam, daß der hypochondrische Junggeselle eine so weitherzige, fein empfindende Seele besaß, daß er mit einer ausgesucht zarten Sinnlichkeit und mit der seltenen Fähigkeit begabt war, all die Irrgänge des menschlichen Herzens zu enträtseln und sie künstlerisch darzustellen.

Näher als an Schiller, kommt Grillparzer an Goethe heran, dessen Feinfühligkeit die Litteratur um so viele verschiedenartige und interessante weibliche Figuren bereichert hat, und von deren Frische und Wahrheit ein immer neuer, unvergänglicher Zauber auf uns ausströmt. Dieser Art künstlerischen Schauens gesellt sich bei Grillparzer eine noch größere Genauigkeit in der Beobachtung bei.[1]) Von dem schwindelerregenden und verhängnisvollen Reigen der Leidenschaft und des Wahnsinns in der „Ahnfrau" bis zu dem Idyll „Hero und Leander", in welchem die Sinnlichkeit anmutig und natürlich in der Poesie des Ganzen aufgeht, — von der Sappho, deren geistige Überlegenheit die unbefriedigte Leidenschaft steigert, durch die Qualen, welche ihrem erhabenen Geiste und ihrem Scharfsinn entspringen, bis zu der seltsamen und kapriziösen Art der Liebe des Zawisch und der Kunigunde im „König Ottokar", des Otto von Meran und der Erny in „Ein treuer Diener seines Herrn", der Rahel in „Die Jüdin von Toledo" und anderen — hat Grillparzer die ganze Stufenleiter der Erscheinungen der Leidenschaft durchlaufen, die von der unerschöpflichen elementaren Kraft der menschlichen Natur hervorgebracht worden sind.

Er läßt seine Sappho alle die Schicksalsschläge ertragen, wie sie die Gefolgschaften des Lebens bilden, damit ihre feinfühlige Seele die Bitterkeit der Enttäuschungen empfinde und wie ein volltönendes Instrument wiedergebe.

Phaon, der sich zu gering für sie hält, wundert sich, daß „Hellas' erste Frau auf Hellas' letzten Jüngling" schaue. Aber Sappho weiß den natürlichen Wert des Jünglings zu schätzen und erkennt auch, daß sie bis dahin nur danach gestrebt hatte, „den unfruchtbaren Lorbeer" zu gewinnen:

---

[1]) Auch der Stil der Sappho erinnert an den Stil Goethes in der „Iphigenie" und im „Tasso" — und der Idee dieses letzten Dramas ist auch die des unsrigen verwandt, aber nicht gleich — wie schon viele Kritiker bemerkt haben.

„Und Leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!"

Sie hatte noch nicht gelebt, und jetzt, da sie zu leben, zu genießen sich entschlossen hat, ist es zu spät.[1])

Die Tragik der Lage Sapphos bedeutet die Gestaltung des Zwanges, welchen die Realität des Lebens dem Menschen aufbürdet. Die Dichterin wird uns zum „Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit", wie Volkelt[2]) diese Art von Menschen bezeichnet, denen wir auch in anderen Werken Grillparzers begegnen. Es ist ein Zug, der auch ein Hauptelement in der Natur unseres Dichters selbst ist. Der Mensch, der nur ein geistiges Dasein lebt, der nur idealen Zielen zustrebt, gelangt früher oder später bei einem Punkte an, wo er einsehen muß, daß er bei seinem Streben nach Ruhm und Glanz den Sinn für die Güter des realen Lebens verloren hat.

Für Sappho fällt dieses Moment zusammen mit dem völligen Scheitern all ihrer Hoffnungen, und sie beginnt zu erkennen, wie sehr ihr die einfachsten Menschen überlegen sind, die fest auf dem Boden des realen Lebens stehen, wie z. B. Phaon, der ihr gegenüber sich so arm fühlt. In einem Augenblick stürzen ihr Ruhm und all ihre Vorzüge in sich zusammen, und sie gedenkt mit Schmerzen ihrer Weiblichkeit, die sie vernachlässigte, um den glänzenden Wahngebilden des Ruhmes nachzujagen.

„Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhn."

Sie erkennt ihre Unfähigkeit zu leben, denn:

„Dem Kräftigen gehört die Welt",

und sie fleht die Götter an um die verlorenen Jahre, um die verlorene Naivität:

„Da noch ein Zauberland mir Liebe war,
Ein unbekanntes, fremdes Zauberland."

Dann fährt sie in der richtigen Erkenntnis ihrer Lage fort, denjenigen zu beklagen, der, von eitlem Ruhme angelockt, die Seinigen verläßt, um sich in ein tosendes Meer, in den Kampf um den Er-

[1]) Auch dies ist von Grillparzer richtig empfunden. — Zwei kurze Fragmente Sapphischer Gedichte, die wir hier wiedergeben, zeugen von mannigfachen Enttäuschungen und geben uns einen Einblick in das Seelenleben der Dichterin; sie lauten: „Stoß nicht an das Geröll" („*Μὴ κίνη χέραδας*") und „Nicht Honig noch Biene für mich!" („*Μή μοι μέλι μήτε μέλισσα*"). (Hartung, „Griechische Lyriker", Bd. II, S. 106.)

[2]) „Grillparzer als Dichter des Tragischen" (Nördlingen 1888).

folg, zu stürzen, denn wenn er zurückkehrt, dann findet er keinen Frühling, keine Blüte mehr.[1])

Rührend ist Sapphos Neigung zu Melitta, und die Scene im ersten Akte zwischen diesen beiden ist eine der schönsten und poesievollsten des ganzen Dramas. Dieses Gefühl Sapphos für die einfache, fast noch mädchenhafte Jungfrau beruht auf der Empfindung, daß ihr selbst das fehle, was ihre arme Sklavin so reich macht: es ist wie eine Sehnsucht nach der Jugend, nach der Naivität und nach der Frische, welche die bezaubernden Eigenschaften der Melitta sind.

Die glückliche Übertragung der Sapphischen Hymne an Aphrodite, welche so ganz die Seele der Dichterin, diese Seele voll Hoffnung, Liebesbangen und Liebesdurst wiederspiegelt, schließt stileinheitlich und stimmungsvoll den ersten Akt ab. Und gewissermaßen wie ein letzter Pinselstrich vervollständigt sie das Bild dieser so lebendigen und trotz ihrer eigentümlichen Züge so typischen weiblichen Gestalt.

Sie ist eine wahre Größe; sie spielt nicht, wie andere Sapphen der dramatischen Dichtung, die gelehrte Frau[2]); sie empfindet ihre Überlegenheit und ihr echtes Genie, nicht als ein besonderes Verdienst, auch gebärdet sie sich nicht als eine Emanzipierte, die das weibliche Wesen und die weiblichen Sitten verachtet. Ihr durchgebildeter Geist hat nur ihre Weiblichkeit verfeinert und jenes unbestimmte Gefühl bestärkt, daß sie unter anderen Frauen stehe, die in ihrer Einfachheit doch ihrer wahren Bestimmung dienen.

Grillparzers Sappho ähnelt der Corinna der Madame de Staël. Es ist dieselbe Vortrefflichkeit des Weibes, welche uns die geistige Überlegenheit vergessen läßt, dasselbe Ungeschick, dieselbe Unfähigkeit im praktischen Leben, welche diese beiden Dichterinnen zu Grunde richtet. Bei Grillparzer aber tritt der Konflikt zwischen

---

[1]) „Weh dem, den aus der Seinen stillen Kreise
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt!
Ein wildbewegtes Meer durchschiffet er
Auf leichtgefügtem Kahn! Da grünt kein Baum,
Da sprosset keine Saat und keine Blume,
Ringsum die graue Unermeßlichkeit.
Von ferne nur sieht er die heitre Küste,
Und mit der Wogen Brandung dumpf vermengt
Tönt ihm die Stimme seiner Lieben zu.
Besinnt er endlich sich und kehrt zurück
Und sucht der Heimat leicht verlaßne Fluren,
Da ist kein Lenz mehr, ach, und keine Blume,
(den Kranz abnehmend und ihn wehmütig betrachtend)
Nur dürre Blätter rauschen um ihn her!“

[2]) Volkelt tadelt (a. o. O. S. 202) mit Recht die Behauptung Gottschalls, daß Sappho etwas Schöngeistiges oder Blaustrümpfliches habe.

innerem und äußerem Leben noch deutlicher zu Tage. In der „Corinne“ sind es nur die äußeren Umstände, welche die Heldin von Oswald trennen, von dem Manne, der sogar leidenschaftlich ihre Liebe erwidert, während Sappho nichts von dem genießen konnte, wonach sie so dürstete, nichts von dem, was sie so erquickt haben würde.

Die Grundidee des Dramas, die in dem Gegensatze zwischen Sappho und Melitta liegt, tritt in ihrer Tragik anschaulich hervor und erhebt die etwas gewöhnlichen Konflikte der verschmähten Liebe zu allgemeiner Bedeutung.

Sappho schwingt sich in dem letzten Akte, als sie die Leier ergreift und den herrlichen Gesang an die Götter anstimmt[1]) zur Erhabenheit empor, und wenn sie alsdann auf den Felsen steigt, um den Himmlischen das Leben zurückzubringen, so ist das eine Vergötterung ihrer selbst, durch welche die Dichterin so weit über ihre Umgebung hinausgerückt ist, daß sie versöhnt der Melitta und dem Phaon verzeihen kann. Sie weist es zurück, daß Melitta auf Phaon verzichte, sie hat dies Geschenk nicht mehr nötig, denn:

„Was mir gehört, es ist mir schon geworden“ . . .

und sie kann nun Phaon ansehen, ohne ihn zu lieben, ohne ihn zu hassen, denn:

. . . . „Du warst mir wert
Und bist es noch, und wirst es immer sein,
Gleich einem lieben Reis'genossen, den
Auf kurzer Überfahrt des Zufalls Laune
In unsern Nachen führte, bis das Ziel erreicht
Und scheidend jeder wandelt seinen Pfad.“

Sie kann, bevor sie sich von dem Felsen hinabstürzt, den Phaon auf die Stirn küssen:

„Es küsset dich ein Freund aus fernen Welten!“

sie kann Melitta umarmen, und für beide den Segen der Götter herabflehen:

„Genießet, was euch blüht, und denket mein!
So zahle ich die letzte Schuld des Lebens,
Ihr Götter, segnet sie und nehmt mich auf!“

In dem künstlerischen Ebenmaß liegt der Wert dieser Tragödie, in der hohen Poesie die sie erfüllt, und in den so lebenswahren

---

[1]) „Erhabne, heil'ge Götter!
Ihr habt mit reichem Segen mich geschmückt!
In meine Hand gabt ihr des Sanges Bogen“ u. s. w. (V. 6.)

anmutigen Figuren, welche weniger vertieft als von einer großen Dichterseele empfunden sind. Ein bedeutender Dichter, Lord Byron [1]),

[1]) Als Byron in Venedig Grillparzers „Sappho" in der italienischen Übersetzung von Guido Sorelli gelesen hatte, schrieb er am 12. Januar 1821 in sein Tagebuch: „Midnight . . . . Grillparzer — a devil of a name, to be sure for posterity; but they must learn to pronounce it . . . . the tragedy of Sappho is superb and sublime! There is no denying it. The man has done a great thing in writing that play. And who is he? I know him not; but ages will. 'Tis a high intellect." (Mitternacht . . . Grillparzer — ein verteufelter Name, aber der Unsterblichkeit gewiß, und man muß lernen ihn auszusprechen . . . . die Sappho-Tragödie ist herrlich, ist erhaben! Das läßt sich nicht leugnen. Der Mann hat in diesem Stück etwas Großes geleistet. Und wer ist er? Ich kenne ihn nicht, aber die Zukunft wird ihn kennen! Er ist ein hoher Geist.) Wenn einige zeitgenössische Kritiker die hellenische Färbung vermißten, so konnte Grillparzer wohl antworten (in seiner Autobiographie S. 76): daß er sich gerade darüber freue, „da er nicht für Griechen, sondern für Deutsche" schreibe. Bulthaupt bemerkte mit Recht, gleichsam als ob er diesen Ausspruch erläutern wollte (III, S. 30): „Was uns in der ‚Sappho' im besonderen antik anmutet, das ist mehr aus des Dichters eigener, dem Griechentum verwandten Seele gewonnen, ähnlich wie Goethe seine ‚Iphigenie' mit dem ‚antiken' Geist nur so weit anfüllte, wie er ihn selbst empfand." Und sogar Gottschall, der sonst Grillparzer nicht besonders wohlgesinnt ist — in der neuesten Ausgabe seiner „Nationalliteratur" zählt er ihn noch unter die Schicksalstragöden — kann nicht umhin zu bekennen, daß die „Sappho" zweifellos den Vergleich mit unseren besten klassischen Werken aushalte.

Wenn wir von anderen dramatischen Bearbeitungen des Sapphostoffes, wie z. B. von der eines Leopoldo Marenco, eines Scevola, Stanislao Marchisio (1808), Tommaso Arabia (1856) und Salvadore Cammarano, der den Text zu der Oper Pacinis lieferte, welchen bereits Scherer in seinen „Vorträgen und Aufsätzen zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich" (Berlin 1874), S. 233, als unter dem Einflusse Grillparzers geschrieben bezeichnete, von der französischen „Sappho" von Boyer (1850), wie auch von der englischen von Stella (Estella A. Lewes) von 1875 hier zu sprechen nicht Raum haben, so wollen wir es doch nicht unterlassen, einige Worte über die 1811 geschriebene „Sappho" der Madame de Staël zu sagen. Obgleich sie in Prosa verfaßt ist, so ist sie doch nach dem Muster der klassischen französischen Tragödie gearbeitet. Aber sie ist von einem modernen Hauche beseelt — sie ist eine „Corinne" im antiken Gewande. Es ist dasjenige Werk, welches der Grillparzerschen Sappho am meisten ähnelt. — Es steht ziemlich fest, daß Grillparzer die „Sappho" der Madame de Staël nicht kannte, und doch zeugen das Gefühl, von welchem das Werk erfüllt ist, die Erhabenheit im Charakter der Heldin, von einer inneren Verwandtschaft des Dichters mit der Dichterin. Unserem feinen Seelenforscher war es gelungen, die inneren Gefühlsergüsse der unglücklichen lesbischen Dichterin nachzuempfinden, wie andererseits die Staël sie offenherzig gestaltete, nach dem sie an sich selbst beobachtet hatte, wieviel Tragisches das Genie in die Natur eines Weibes hineinträgt. Und beide Sapphen betrachten ihr Genie fast als den Grund, der

erkannte sofort den außerordentlichen Wert des Dramas und prophezeite daraus Grillparzers Unsterblichkeit.

---

sie unter die anderen Sterblichen hinabzieht. — Keine mythologische Zuthat trübt den menschlichen Konflikt. Phaon ist bei der Staël wie bei Grillparzer nicht etwa eine Blüte des männlichen Geschlechtes, sondern einfach ein kräftiger und schöner Jüngling. „Le plus beau des mortels . . . . Penses-tu que les Dieux lui aient donné ces charmes comme un simple ornement que le souffle du temps doit flétrir?“ (Der schönste der Sterblichen . . . denkst du, daß die Götter ihm diese Reize wie einen einfachen Schmuck gegeben hätten, damit sie verwitterten?) Auch Cleone, die fast kindliche Rivalin Sapphos, hat viel Ähnlichkeit mit Melitta, obgleich sie die Naivität und das halbe Bewußtsein von sich selbst der letzteren nicht besitzt. Die französische Sappho, welche ebenfalls die Rivalin mit dem heißgeliebten Manne verbindet, erreicht auch jene Höhe, zu welcher die Heldin Grillparzers, allerdings nach einem wirkungsvolleren Konflikte gelangt. Überhaupt steht im großen und ganzen das Drama unseres Dichters über dem Werke der Staël, wie das Gemälde eines großen Malers die Skizze eines talentvollen Dilettanten übertrifft.



Das goldene Vließ.

Zu allen Zeiten hat die Gestalt der kolchischen Zauberin, der dämonischen und leidenschaftsvollen Medea, die Phantasie der Dichter gereizt und sie zu Bearbeitungen der Leidensgeschichte dieser Tochter des Skythenkönigs hingerissen.

Schon im Altertum wurden ihre Thaten, die mit den Abenteuern von dem goldenen Vließe in so engem Zusammenhang stehen, in Gedichten und Tragödien behandelt. Von letzteren sind uns die des Euripides und des Seneca erhalten, die sich aber nur mit dem letzten, allerdings tragischsten und in Korinth sich abspielenden Teil der Geschichte Medeas beschäftigen. Den Anfang der Sage übergehen sie, in welchen die Geschichte des goldenen Vließes, dessen Herkunft und dessen Eroberung durch die Argonauten unter Beihilfe der Medea fällt. Grillparzer aber gab uns die vollständige Sage in seiner Trilogie, deren erster einaktiger Teil als Vorspiel „Der Gastfreund“ betitelt ist. Der zweite Teil in vier Akten heißt „Die Argonauten“, und „Medea“ ist das fünfaktige Schlußstück dieses großen Werkes. Begonnen wurde diese Trilogie am 29. September 1818 und am 20. Januar 1820 beendet. Am 26. und 27. März 1821 erlebte das Werk seine erste Aufführung am Burgtheater. Der Erfolg war groß, aber es konnte sich doch nicht auf dem Repertoire halten, da einer schon älteren Schauspielerin wegen, welche die Medea gab, alles, was Jugend und Anmut verlangte, aus der Rolle gestrichen werden mußte. Bauernfeld schreibt gelegentlich dieser Erstaufführung in sein Tagebuch[1]: „Ich wollte im Bett noch im ‚Wilhelm Meister‘ lesen, war's aber nicht im Stande. Die Gestalten der Tragödie erlaubten es nicht. Wer kann was Ähnliches machen? Und wozu bemühen wir Pygmäen uns?“

[1]) Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, V. Jahrg. (1895), S. 5.

Grillparzer hielt sich im großen und ganzen an die alte Sage, die er sorgfältig in ihren Quellen studierte, und von der er sich nur in einigen unwesentlichen Punkten entfernte. So verzichtete er gleich zu Anfang auf die Geschichte der Helle, auf ihre Luftfahrt, die sie in Gemeinschaft mit dem Bruder Phrixus auf dem Rücken eines Widders that. Er machte aus dem goldenen Widderfelle eine Art von Hort, an den sich eine Schicksalsidee knüpft, und der in alten Zeiten aus Asien nach Delphi gebracht und in dem dortigen Tempel aufgehängt wurde. Phrixus flieht vor dem Zorne des durch die zweite Gattin Ino gegen ihn aufgehetzten Vaters in den Tempel, wo er im Traume das Bild des kolchischen Gottes Peronto sieht. Dieser Gott, dem das goldene Vließ über die starken Schultern hängt, ist eine Erfindung unseres Dichters und erinnert an Herkules. Und er befiehlt dem Phrixus, das Vließ nach Kolchis zu bringen.

Der Dichter hielt es für notwendig, eine tragische Schuld zu schaffen, durch welche die verschiedenen Teile der Trilogie aneinander geknüpft und die Unglücksfälle gerechtfertigt werden sollten, die den König der Kolcher und sein Haus treffen. Im Gegensatz zur Sage, nach welcher Phrixus eine Tochter des Aietes heiratet, wird bei Grillparzer der Grieche von dem Könige getötet, denn diesen gelüstet nach den Schätzen, welche Phrixus ihm übergeben hat, damit er sie hüte. Aietes will bei dem Morde des Fremden von seiner in der Magie erfahrenen Tochter Medea unterstützt sein; dann zwingt er sie, von dem Fremden das Schwert zu verlangen, und Phrixus giebt es der Medea, dem „holden Kind“. Phrixus wird von Medeas Vater erstochen, stößt sterbend einen Fluch über den Aietes aus und fleht die Rache der Götter an.[1]) Medea, die vor dem Verbrechen des Vaters erschaudert, sieht in ihrer Erregung die schlangenhaarigen Furien mit Fackeln und Dolchen aus den Nebeln der Unterwelt emporsteigen, um den Mord zu rächen, um den Fluch des verratenen Gastfreundes zu vollstrecken.

So bereitet dieser erste Teil der Trilogie das Werk der Nemesis vor, das in den folgenden beiden Tragödien sich vollziehen

---

[1]) Zu spät erkennt Phrixus den zweideutigen Sinn der Worte des Gottes: „Nimm Sieg und Rache!“ und er fleht:

„Hab' ich den Sieg durch eigne Schuld verwirkt,
Das Haupt darbietend dem Verräternetz
Und blind dem Schicksal trauend, statt mir selber,
So laß doch Rache wenigstens ergehn
Und halte deines Wortes zweite Hälfte!“

soll, in welchen nur wenige Scenen idyllischer Anmut, wie wir sie von unserem Dichter gewohnt sind, die sich häufenden und aufeinanderplatzenden tragischen Konflikte unterbrechen.

Das goldene Vließ bleibt in Kolchis, wo es, wie in der Sage, von allen Schrecken der Magie gehütet wird. Aietes glaubt fest, daß der Besitz des Vließes Glück und Ruhm bringe, während es thatsächlich nur Unglück und Tod in seinem Gefolge hat. Diese beiden feindlichen Gewalten des Menschen werden heraufbeschworen durch Habgier, Ungerechtigkeit und Gewaltthätigkeit, durch den Streit um den Besitz des Goldes.[1]) Hierin ähnelt diese Fabel, die nur eine rohe Allegorie auf die Goldgier ist, derjenigen, die sich um den Nibelungenhort gesponnen hat, um jenen verhängnisvollen Schatz, der, wie in der Wagnerschen Tetralogie, den Rheintöchtern mit Gewalt entrissen wurde. Diese Töchter der Natur genießen eine rein ästhetische Freude an dem Golde, von dem aber die Wirkung eines furchtbaren Fluches ausgeht, sobald die Habgier es zu besitzen trachtet: Raub, Gewaltthat und Mord erwachsen, solange es nicht den Fluten, den ursprünglichen Besitzern des Goldes wieder zurückgegeben ist. Grillparzer selbst hatte hervorgehoben, daß das goldene Vließ in seinen Dichtungen eine Art Nibelungenhort sei.[2]) Einige

[1]) So sagt Jason („Argonauten“ II) zu Aietes mit Bezug auf das Vließ:

„Nicht gut, nicht schlimm ist, was die Götter geben,
Und der Empfänger erst macht das Geschenk.
So wie das Brot, das uns die Erde spendet,
Den Starken stärkt, des Kranken Siechtum mehrt,
So sind der Götter hohe Gaben alle,
Dem Guten gut, dem Argen zum Verderben.“

[2]) „Das goldene Vließ war mir als ein sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes, als eine Art Nibelungenhort, obgleich an einen Nibelungenhort damals niemand dachte, höchst willkommen.“ So in der Autobiographie S. 80, und Sauer schreibt (a. o. O. S. 43): „Das Vließ sollte nach Grillparzers Meinung nichts anderes sein als das sinnliche Zeichen des Schillerschen Satzes: ‚Das ist der Fluch der bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären.‘ Es sollte die aus dem ersten Unrecht mit notwendiger Folge sich entwickelnden Begebenheiten sinnbildlich begleiten, ohne sie zu bewirken, wie auch der Fluch des Phrixus (Grillparzer schreibt fälschlich Phryxus) nicht um ein Haar wirksamer sein sollte als der Margaretens in Shakespeares Richard III.“

Hier liegt das Richtige, und es ist ungerecht von Mahrenholz, (a. o. O. S. 52) zu sagen: „Wir sehen hier also doch wieder einen Rückfall in die Schicksalsdichtung, freilich ohne die Übertreibungen, wie sie des Dichters ‚Ahnfrau‘ und mehr noch Werners und Müllners Stücke uns gezeigt haben.“ In dem Artikel „Das goldene Vließ und der Ring der Nibelungen“ in der

Kritiker konnten daher behaupten, daß dieses Werk einen fatalistischen Anstrich habe, der von einem äußeren Gegenstand herrühre, wie es in den Schicksalsdramen mit ihren Dolchen, Messern, bestimmten Orten und Tagen der Fall ist. Dieser Hang in unserer Trilogie ist aber nur ein sehr leichter und beeinflußt nicht ungünstig die Motivierung und das Interesse an den tragischen Ereignissen, ja er verstärkt sie sogar.

Jason landet mit seinem Schiffe „Argo“ auf Kolchis, um das goldene Vließ zurückzuerobern. Dieser junge und kühne Held geht aber nicht in die Netze des tückischen Aietes, wie es Phrixus gethan, der darum unterging. Jason geht denselben Gefahren entgegen, aber er überwindet sie und wird uns dadurch sympathischer und interessanter. Der kühne Grieche dringt in einen Turm. Dort findet er Medea, die nach der Ermordung des Phrixus nicht mehr in Gemeinschaft mit den Ihrigen leben will. Jason tritt hinter der Bildsäule eines Gottes hervor und überrascht die Kolcherin, als sie Beschwörungen ihrer Götter gegen die Griechen vollzieht, gegen die Argonauten, die soeben auf Kolchis landeten. Jason will die Medea töten und verwundet sie an einem Arme, aber von ihrer Schönheit betroffen, die sich von der düsteren Umgebung vorteilhaft abhebt und ihr in den Augen des Helden etwas besonders Anziehendes verleiht, küßt er die Königstochter. Bewaffnete Kolcher kommen heran, unter ihnen Absyrtus, der sich auf den Kühnen stürzen will, aber von der Schwester Medea zurückgehalten wird. Das selbstherrische, wilde Weib, halb Amazone, halb Priesterin, das bis dahin jedes zartere Gefühl der Liebe verachtet hat, Medea, die in ihrer derben, etwas gewaltthätigen Weiblichkeit an die Penthesilea Kleists erinnert — sie wird auch „halb Charis, halb Mänade“ genannt, wie jene „halb Furie, halb Grazie“ — ist zum erstenmal bis in das Innerste ihres Herzens getroffen. Sie ist verblüfft durch die Erscheinung des Griechen, überrascht von seiner Kühnheit, von seiner Überlegenheit an Kraft, die sie gleich bei seinem ersten Auftreten inne wurde, und sie verfällt in jenen Zustand der „Ruh, träu-

---

„Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte“ (Neue Serie, Bd. IV, S. 159–173) zieht Carl Landmann außer einem kurzen Vergleich zwischen den beiden mythischen Stoffen eine Parallele zwischen Grillparzers „Medea“ und der des Euripides, mit der lobenswerten und gerechten Absicht, die Vorzüge des modernen Dramas dem antiken gegenüber hervorzuheben, das seiner Meinung nach von den Gelehrten auf dem Gebiete der klassischen Philologie übermäßig gelobt worden ist.

mende Ruh", den wir noch an einer anderen Gestalt unseres genialen Schöpfers, an der Hero kennen lernen werden. Es ist jener Zustand der Versunkenheit in das eigene Innere, um ein neueindringendes Gefühl ganz genießen zu können! „Ich sage dir, es war ein Gott!" ruft Medea am folgenden Morgen freudestrahlenden Auges aus, als sie mit Gora, ihrer Amme, allein ist.

Als sie aber weiß, daß es nicht Heimdar gewesen, der strenge Gott des Todes, der sie durch seinen Kuß zu seinem Opfer bestimmt habe[1]), sondern daß es ein Grieche war, der in ihren Turm eingedrungen, da bricht ihre Entrüstung, ihre Scham los und sie sagt ihrem Vater die Hilfe zur Vernichtung der Fremden zu, die sie ihm vorher verweigert hatte.

Ist es die rächende Nemesis, ist es das Geschick, welches das goldene Vließ über das Haus des Aietes gebracht hat, oder ist es die Leidenschaft, die in Medeas Herzen auflodert, die es verhindert, daß Jason den todbringenden Trank genießt, den Medea selbst bereitet hat? Medea verhehlt weder sich noch dem Vater ihr Gefühl, doch sie widersteht ihrem Herzen[2]) und verlangt den Tod der Fremden. Aber sie will dem Kampfe nicht beiwohnen:

„Den Toten will ich schaun, wenn auch mit Thränen schaun,
Den Lebenden nicht!"

und sie bittet, sich entfernen zu dürfen, und daß man sie dahin bringe, wo das Vließ aufbewahrt ist, obgleich sie überzeugt ist, daß,

[1]) Der Name des Gottes ist unserer Meinung nach von Grillparzer nicht glücklich gewählt. Er ist, wie schon Lichtenheld bemerkte, offenbar dem Namen des germanischen Gottes Heimdall entlehnt, der zwar nicht der Gott des Todes ist, aber als Wächter auf der Bifröstbrücke das Herannahen der Feinde der Asen zur letzten Schlacht sieht und durch sein Horn zu verkünden hat.

[2]) „Ich kann nicht im Trüben ahnen und zagen,
Klar muß es sein um Medeen, klar!
Man sagt — und ich fühle, es ist so:
Es giebt ein Etwas in des Menschen Wesen,
Das, unabhängig von des Eigners Willen,
Anzieht und abstößt mit blinder Gewalt:
Wie vom Blitz zum Metall, vom Magnet zum Eisen,
Geht ein Zug, ein geheimnisvoller Zug,
Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust.
Da ist nicht Reiz, nicht Amt, nicht Tugend, nicht Recht,
Was knüpft und losknüpft die zaub'rischen Fäden:
Unsichtbar geht der Neigung Zauberbrücke,
So viel sie betreten, hat keiner sie gesehn!
Gefallen muß dir, was dir gefällt;
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft.
Doch steht's nicht bei dir, die Neigung zu rufen,
Der Neigung zu folgen steht bei dir,
Da beginnt des Wollens sonniges Reich,
Und ich will nicht!" („Argonauten" III.)

falls ein Unglück ihr bestimmt sei, sie an jenem schrecklichen Orte davon getroffen werden würde.

Der für die Personen des Dramas wie für den Dichter selbst so nachteilige Zufall spielt auch in diesem Stück eine Rolle, und zwar an jener Stelle, wo der Dichter Medea dem Jason wieder begegnen läßt, als dieser mit den Seinen die Kolcher in die Flucht schlägt. Die nun folgende Liebesscene ist herb, duftig wie wilde Blumen. — Medea kämpft mit Jason. Dem Helden ist es ein Leichtes, sie zu entwaffnen, die sich von der männlichen Kraft überwältigt fühlt und vor Jason auf die Knie sinkt. Jason, den der wilde Widerstand und nun das Schweigen der Medea reizt, will sie auf jeden Fall besitzen. Bei seiner Werbung entfaltet er zugleich mit der gewinnenden Feinheit des Griechen die Eigenschaften des rauhen Kriegers; er obsiegt ihr durch seine Überlegenheit und durch die Übermacht als Mann. Es ist eine seltsame und doch so wahre Scene, in welcher Medea den leidenschaftlichen, etwas schwülstigen Reden des Helden schweigend widerstrebt. Erst als er darüber ungehalten wird, daß sie schweigt[1],

„Obschon ich sehe, wie der Sturm
An deines Innern festen Säulen rüttelt!
Und doch kein Wort!"

sie dann für frei erklärt, und sie dem inzwischen angekommenen Vater zurückgiebt, da er sie nicht gegen ihren Willen besitzen möchte; erst als Jason im Begriff ist, davonzugehen, ist sie besiegt, und sie ruft seinen Namen „Jason" aus. Dann erkämpft er sie von dem Vater zurück: „Sie ist mein Weib!" Und als Aietes seine Tochter dem Feinde folgen sieht, spricht er jene Flüche aus, die später mehr aus dem natürlichen Gang der Dinge, denn als Strafe für eine Schuld sich erfüllen sollen.

Aber in Jason vermag der Liebesrausch, der ihm einen mit fortreißenden Strom erotischer Beredsamkeit gab, den Sinn für die Wirklichkeit nicht zu überwinden. Er fordert die Gefährten auf, ihm zu folgen, um das Vließ zu gewinnen, und sagt, auf Medea deutend:

„Sie kennt das Vließ, den Ort, der es verbirgt."

Er nützt sofort das Glück aus, das ihm aus der Liebe erstanden, denn er verlangt von dem Weibe, daß es ihn nach dem geheimnis

---

[1] „Daß sie's verschwieg, das eben reizte mich,
Auf Kampf' gestellt, rang ich mit ihr, und wie
Ein Abenteuer trieb ich meine Liebe." („Medea" I.)

vollen und unheimlichen Orte führe, wo das Vließ verborgen ist. Medea erschaudert, sie redet ihm zu, ja sie beschwört ihn, daß er von seinem Vorhaben abstehe, denn:

„Ein erzürnter Gott hat es gesendet;
Unheil bringt es, hat es gebracht!"

Vergebens! Jason ist unerschütterlich in seinem Vorsatze und schreckt auch vor ihrer Drohung, daß sie sich den Tod geben wolle, nicht zurück:

„Beweinen kann ich dich, rückkehren nicht,
Mein Höchstes für mein Wort, und wär's dein Leben."

Doch ein ungeheurer Schrecken packt ihn in der Höhle, in welcher das Vließ, von Untieren gehütet, aufgehängt ist. Ohne Medeas Hilfe wäre es ihm nie möglich gewesen, an das Ziel zu gelangen und den Drachen zu überlisten, der das Vließ bewacht, denn sie gab ihm einen Becher mit einem Zaubertrank, der das Untier einschläfert.

Charakteristisch an dem Griechen, dem Sohne des Phöbus, dem Sohne der Kultur, ist der Schrecken vor diesen magischen Kräften, vor den Geschöpfen der Finsternis, vor dieser unförmigen Häßlichkeit, vor den Auswüchsen der Barbarei! Hierin offenbart sich der Konflikt der Trilogie selbst: der Gegensatz von Kultur und Barbarei, der Gegensatz zwischen dem heiteren Griechenland und dem düsteren nebelumlagerten Kolchis. Verhängnisvoll ist es für Medea, daß sie ein Kind ihrer Heimat ist, und daß sie die Hilfe ihrer mysteriösen Künste dem Jason lieh. Denn jetzt, nachdem dieser das Vließ geraubt, verwischt sich der Eindruck nicht mehr, den er von Medea bekam, im Gegenteil, er bleibt lebendiger in ihm und wächst sich zu einer vollkommenen Abneigung aus. Und so erfüllt sich denn auch der Fluch des Aietes und das dem Vließe anhaftende Geschick — und, tiefer betrachtet, die zersetzende Gegenströmung von Kultur und Barbarei.[1])

---

[1]) Schon Grillparzer selbst bemerkt (X, 108), daß er beabsichtigt habe: „die größte Unterscheidung von Kolchis und Griechenland, welcher Unterschied die Grundlage der Tragik in diesem Stücke ausmacht, weshalb auch der freie Vers und der Jambus gleichsam als verschiedene Sprachen hier und dort in Anwendung kommen".

Lichtenheld spricht ausführlich und geschickt hierüber in seinen „Grillparzerstudien" (Wien 1886), S. 19—24. Volkelt findet (a. o. O. S. 76) die „tragische Schuld" geradezu darin, daß „Medea die Schranken ihres Wesens überspringt und in eine Welt eintritt, der sich anzupassen sie vergeblich bemüht ist".

Vielleicht aber ist es zu viel, wenn derselbe Kritiker (a. o. O. S. 75) von einem unbewußten Verlangen der wilden, heftigen Tochter der Natur

Medeas Bruder Absyrtus fällt im Kampfe mit Jason und sinkt halbtot in ihre Arme. Und alles lieber als ein Gefangener der Griechen zu werden, stürzt er sich ins Meer. Aietes stirbt später aus Schmerz hierüber. Medea ergiebt sich in ihr Schicksal und folgt Jason:

„Von allem was ich war, was ich besaß,
Es ist ein einziges mir nur geblieben,
Und bis zum Tode bleib' ich es dein Weib!“ („Medea“ I.)

Das Menschliche und das Tragische zugleich in ihrem Leben ist es, daß sie in ihrer unwandelbaren Anhänglichkeit zu dem Manne, dem sie sich hingab, alles verläßt, die Familie und die Heimat. Und dieser Umstand giebt all den Greuelthaten, deren Medea sich schuldig macht, einen milderen Hintergrund, drückt ihnen den Stempel der Menschlichkeit auf und verleiht ihnen eine düstere Größe.

Der dritte Teil der Trilogie ist „Medea“ betitelt. Hier entfaltet sich ganz der Charakter der Heldin, die zu einer tragischen Größe heranwächst. Das Unheil, das mit dem Vließ auftrat, ist mit seinen Motiven sehr geschickt in die Handlung verwoben und übt auch in diesem Teil der Trilogie seine Macht aus. Bis zuletzt ist dem so vielbegehrten Widderfelle seine unheilbringende allegorische Bedeutung erhalten, ein Punkt, den antike Dichter sowohl als auch die Überlieferung, wenigstens in der Form, in der sie uns zur Verfügung steht, vernachlässigt haben.

Medea, die dem Jason nun schon zwei Söhne geboren hat und ihm zu gefallen sucht, obgleich er immer mehr von ihr hinweg strebt, will jede Spur des kolchischen Weibes, jeden Zug abstreifen, der ihr von der Zauberin noch anhängt.

„So laß uns denn auch ändern Sitt' und Rede“,

sagt sie zu der Amme; sie kleidet sich nach griechischer Art, versucht, sich die Sitten und Gebräuche der Heimat ihres Gatten anzueignen und begräbt in einer Kiste ihren Schleier und die Geräte ihrer Magie sowohl als auch das goldene Vließ, das sie selbst von Pelias, dem Onkel Jasons, zurückgeholt hat. Sie will nunmehr nur noch ein einfaches Weib sein, um Jasons Neigung wiederzugewinnen; sie

„nach lichterer Menschlichkeit“ redet, welche ihr in Jason, in seiner Figur wie in seinen Worten:

„Wärst du in Griechenland, da wo das Leben
Im hellen Sonnenglanze heiter spielt,
Wo jedes Auge lächelt wie der Himmel,
Wo jedes Wort ein Freundesgruß, der Blick
Ein wahrer Bote wahren Fühlens ist“ („Argonauten“ III) —

entgegentritt.

wird kleinlaut und ergeben dem Gatten gegenüber, der sie aber mit einer Kälte und Gleichgültigkeit behandelt, welche dessen ganze Abneigung deutlich erkennen lassen.

Sehr ergreifend ist die Scene im zweiten Akte, in welcher die stolze Medea sich vergeblich bemüht, ein Lied zur Leier zu erlernen, das vor Jahren dem Jason so wohlgefiel. Dieser aber übersieht den Eifer seines Weibes, das die waffengeübte Hand zu diesem sanften Werke zwingen will. Mit harten Worten sagt er ihr, daß sie zu dieser Kunst nicht tauge, und bittet Kreusa, daß sie ihm das betreffende Lied singe. Medea aber zerbricht die Leier.[1])

Der Rat der Amphiktyonen verlangt, daß Kreon den Jason und seine Gattin ausweise, da diese beiden angeklagt sind, den Tod des Pelias herbeigeführt zu haben.[2]) Doch Kreon schützt den Gast,

[1]) Von allen anderen Kritikern wurde der Ausruf der erschrockenen Kreusa „Tot!" und die Worte der sich rasch umsehenden Medea: „Wer? Ich lebe! Lebe!" gelobt, und Gustav Freytag nannte diese Stelle eine der schönsten Erfindungen Grillparzers. Das Lob ist vollauf gerechtfertigt, da, wie auch Landmann bemerkt („Zeitschrift f. vergl. Litt.-Gesch." IV, S. 167), sogleich die Scene folgt, in welcher der Herold der Amphiktyonen den Bann ausspricht:

„Verbannt Jason und Medea!
Medea und Jason verbannt!"

„Und wir fühlen sofort", führt Landmann weiter aus, „daß das Band, das auf Kolchis in der Zusammenstellung jener beiden Namen (‚Medea, Jason! Jason und Medea! O schöner Einklang', Arg. III) geknüpft worden war, nun zerrissen ist. Und wir wissen, daß Medea das zerbrochene Instrument überleben wird, überleben zu traurigem Tode."

[2]) Bei Euripides rät, wie in der Sage, die Medea den Töchtern des Pelias, des Königs von Jolkos, ihren Vater zu zerstücken und zu kochen, um so den Greis wieder zu verjüngen. Der moderne Dichter hätte den Charakter seiner Heldin durch solch ein Verbrechen verzeichnet. Medea glaubt zwar aus Jasons Augen die stille Bitte um Beseitigung des Oheims gelesen zu haben, was sie ihm auch vorwirft. So wenigstens müssen die Verse „Medea" III:

Medea. ... „Du wärst also rein?
Jason. Ich bin's!
Medea. Und um den Tod des Oheims hast
Du nicht gebetet?
Jason. Ihn befördert nicht!
Medea. Mich nicht versucht, ob ich's nicht üben wollte?"

erklärt werden. Medea jedoch giebt diesen stillen Bitten nicht nach, sondern will dem alten Könige wirklich zu seiner Genesung verhelfen. Pelias aber reißt sich in einem Anfalle von Wahnsinn die Wunden auf und stirbt, als er die Medea das goldene Vließ davontragen sieht, welches er ihr zur Belohnung für die Heilung versprochen hat. Freilich ist dieses Ereignis im Drama nicht so einfach und klar ausgeführt wie bei uns, aber zu stark scheint uns der Vorwurf, den Bulthaupt (III, 62) unserm Dichter dieserhalb macht, sowie auch seine Behauptung, daß eine andere Exposition in diesem Drama, und endlich das Er-

macht ihn zum Schwiegersohne und wälzt die ganze Schuld auf Medea ab. Schon Klinger, der Freund des jungen Goethe, hatte den Kreon dargestellt, als dem Jason durch die Gastfreundschaft mit dessen Vater verbunden.[1]) Nach Grillparzer ist Jason in Kreons Hause aufgewachsen: dadurch wird auch seine Verlobung mit Kreusa wahrscheinlicher. Psychologisch ist die immer wachsende Abneigung gegen seine Gattin noch durch den Vergleich vertieft, den er zieht zwischen der abenteuerlichen Zauberin, zwischen dem elenden Wanderleben, das er ihretwegen zu führen gezwungen ist, und der anheimelnden Häuslichkeit, sowie den teuren Erinnerungen an seine zweite Heimat und an die Jugend.

Jason klagt in seinem blinden Haß gegen Medea und in seinem grausamen Egoismus[2]) sein Weib all der Verbrechen an, die es seinetwegen begangen hat, und beschuldigt es seiner jetzigen schlimmen Lage.

---

scheinen des Pelias auf der Bühne notwendig wäre. Es kann sein, daß der Dichter von vornherein absichtlich die Sachlage etwas dunkel ließ — vielleicht wollte er dadurch die Niederträchtigkeit des Jason mildern, und so stellte er ihn dar, als von dem Verdacht erfüllt, daß Medea schuldig sei, so daß seine Abneigung gegen sie einigermaßen gerechtfertigt werde. Auch Kreon verliert dadurch den Anstrich des Tyrannen. Andererseits gewinnt Medea an Würde, da sie Gelegenheit hat, in Gegenwart des Herolds und aller übrigen die Erzählung der Thatsache zu verweigern. Und zuletzt ist es wichtig, daß die Ermordung des Pelias ihr zugeschrieben wird, und daß dieser Tod die Ursache ihrer Verbannung wird. Aus der Verbannung entwickelt sich die Katastrophe, welche durch die Charaktere genügend vorbereitet ist, so durch die psychologisch begründete Abneigung Jasons, so durch die Leidenschaft der Medea und so durch die Härte des Kreon. Auch die guten Eigenschaften, die väterliche Zuneigung des korinthischen Königs zu Jason, die Neigung und die Milde der Kreusa tragen verhängnisvoll dazu bei, das Ende aller zu beschleunigen. Auch Landmann hat (a. o. O. S. 166) Bulthaupts Kritik angefochten.

[1]) Ob Grillparzer dieses Drama gekannt oder nicht, ist nicht festgestellt. Wir haben diesen Gedanken ausgesprochen trotz der so gerechtfertigten Worte Sauers (a. o. O. S. 41): „Aber es heißt trotzdem, unserem Dichter ein Heer von falschen Zeugen vorführen, wenn man sein Werk Zug für Zug mit allen fremden Medeendramen vergleicht und überall bloße Entlehnung wittert.“

[2]) Jasons Egoismus ist nicht so roh wie der des Euripideischen, es ist eine verfeinerte Selbstsucht, so wie ihn die Medea der Kreusa beschreibt:

„Du kennst ihn nicht, ich aber kenn' ihn ganz!
Nur er ist da, er in der weiten Welt,
Und alles andre nichts, als Stoff zu Thaten.
Voll Selbstheit, nicht des Nutzens, doch des Sinns
Spielt er mit seinem und der andern Glück.

Doch macht er sich nie klar, was sie ihm geopfert hat, er denkt nur an sein Jugendabenteuer und verschmäht Medea darum in seiner Seele, der Seele eines müden Abenteurers, in der das Verlangen nach Frieden und Ruhe erwacht.

Jason verlangt, daß Medea sich von ihm trenne. Das vor Zorn bebende Weib willfahrt ihm nicht, bis sie endlich in ihrem ungeheuren Schmerze sich Jasons Willen zu beugen geneigt ist, wenn man ihr die Kinder zurückgiebt. Der Vater verweigert sie ihr:

„Des Vaters Namen fügt man ihnen bei,
Und Jasons Name soll nicht Wilde schmücken" —

und die Kinder selbst flüchten vor der erregten Mutter zu der sanften Kreusa, die ihnen von Anfang an mit Liebkosungen begegnete. Medea erbebt, als sie dies sieht, und dieser neue Schlag giebt ihr Rachegedanken ein, die vorerst allerdings noch ohne festere Form bleiben. Sie möchte, daß Jason sie liebe:

„Ich wollt', er liebte mich,
Daß ich mich töten könnte ihm zur Qual!"

Die alte Kraft des Barbarenweibes erwacht wieder in ihrer betrübten Seele: „Was also thust du?" fragt Gora sie. „Laß sie kommen, laß sie mich töten, es ist aus!" lautet Medeas Antwort.

Kreon kommt, um mit ihr zu unterhandeln. Er fordert für Jason das goldene Vließ zurück, das sie in dem Hause des Pelias an sich genommen hatte. Medea aber erblickt in dem Verlangen des Königs einen Fingerzeig des Schicksals, der auf Rache und Vergeltung hindeutet, und so faßt sie in diesem Augenblicke ihren Entschluß. In ihrem Bestreben, den Griechen gleich zu werden, verhöhnt, kehrt sie zu ihren früheren übernatürlichen Künsten zurück, und so wird sie wieder zur kolchischen Zauberin, deren Hauptempfindungen nun Schmerz und Rachedurst sind.

Auf Kreon macht Medea in dieser Scene jedoch den Eindruck einer Leutseligen — sie sagt ihm das Fell zu und verspricht auch für die Braut Jasons ein Geschenk beizufügen. Mit Schaudern stürzt Gora zurück, nachdem sie der Kreusa Medeas Geschenk überbracht hat. Sie hatte aus dem goldenen Gefäße eine ungeheure

---

Lockt's ihn nach Ruhm, so schlägt er einen tot,
Will er ein Weib, so holt er eines sich,
Was auch darüber bricht, was kümmert's ihn!
Er thut nur recht, und recht ist, was er will." („Medea" II.)

Der vierte und fünfte Vers klingen wie eine Anklage des Dichters gegen sich selbst. Man denke an sein Verhältnis mit Kathi Fröhlich. (Vergl. Anm. S. 264.)

Flamme auflodern sehen, die das arme Mädchen umfing und nun schon den ganzen Palast in Brand gesetzt hat. Goras Worte: „Man kommt!“ treiben Medea an, ihren schrecklichsten Gedanken auszuführen, und so eilt sie denn mit dem Dolche zu ihren Kindern. Der Feind soll nicht die Schuld der Mutter an den Sprossen rächen: sie tötet selbst ihre Söhne, dann entflieht sie.

Der Kindermord ist in der Grillparzerschen Tragödie im großen und ganzen genommen ein schwacher Punkt, und man sieht deutlich, daß der Dichter wie auch seine Heldin lange zauderte, bis er sich für diesen Schluß entscheiden konnte. Eine so schreckliche That wird um so grausamer, je besser sie vorbedacht und erwogen ist, Grillparzer wollte jedoch die furchtbare Handlungsweise seiner Heldin mildern[1]) und betont deshalb zu sehr die Abneigung der Kinder gegen sie. Und um im Sinne der Mutter eine Schuld der Söhne zu konstruieren und eine Rechtfertigung der That der Medea zu erlangen, läßt er die Kinder vor der Mutter fliehen. Daß Grillparzer ferner den Kindermord zu begründen suchte, das macht den Schluß möglich, in welchem die Heldin sich über alle Stürme der Leidenschaft hinweghebt und zu der strengen Ruhe gelangt, in der sie, der Menschheit fast entrückt, über die Menschen urteilt.

Der Schluß des Dramas wurde von vielen Kritikern getadelt[2]), welche es für ungerechtfertigt hielten, daß Medea nach so vielen gräßlichen Ereignissen am Leben bleibt. Es ist überflüssig, zu bemerken, daß Jason nicht stirbt und daß Medea, die Zauberin, sich nicht triumphierend in die Lüfte schwingt, wie es in der Legende der Fall ist. Dem dramatischen Dichter ist es ja erlaubt, die Sage wie die Geschichte zu ändern, wenn es ihm nützlich ist. Lichtenheld bemerkt mit Recht, daß, wenn der Tod der Medea auch nicht in dem Stücke selbst eintritt, derselbe doch durch ihre eigenen Worte bestimmt angesagt ist. Sie wird nach Delphi gehen, um dem mysteriösen Gotte das Vließ zurückzugeben, das Phrixus ihm genommen hat, und sie wird alsdann dem Priester ihr Haupt zum Sühneopfer bieten.

---

[1]) Auch Scherer („Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich“, Berlin 1874, S. 236) bemerkte: „Die sorgfältige Motivierung ist auf Milderung der Schuld gerichtet, nicht bloß bei Medea, auch bei Jason und Kreon.“

[2]) J. V. Volkelt, a. o. O. S. 79.

Aber abgesehen davon, ist es auch der wilden und starken Natur der Medea angepaßt, daß sie sich nicht selbst den Tod giebt.[1]) Der vornehme, aber niederträchtige Jason, der von dem Könige verwiesen, von allem entblößt in dem letzten Akte als ein heimatloser Wanderer auftritt, bittet einen Landmann um einen Schluck Wasser, der ihm jedoch verweigert wird. Das Schicksal hat ihn in seinem Streben nach Glück und Reichtum vernichtet und ihn zu einem Bedauernswerten, zu einem Schatten seiner selbst gemacht. -- Der Tod durch das eigene Schwert wäre zu tragisch für ihn. Und gewissermaßen um der Sühne willen mußte die Vernichtung über ihn hereinbrechen, so wie wir es in den letzten Scenen des Dramas sehen.

Schiller sagte[2]), daß die Geschichte der Medea einen Stoff zu einem großartigen poetischen Werke abgebe. Grillparzer ist es gelungen, eine derartige Dichtung zu schaffen, trotz der schon erwähnten Fehler, zu denen wir noch die übermäßige Anhäufung dunkler Andeutungen und mythologischer Motive zu rechnen haben.

Unseres Dichters Trilogie ist großartig um der sich darin abspielenden Konflikte willen, und namentlich der außerordentlichen Kraft des Charakters der Medea wegen, für die wir trotz ihrer Greuelthaten ein so großes Interesse gewinnen.

In dem Dichter beginnt ein Verlangen nach Absonderung, eine Neigung zur Weltflucht sich geltend zu machen, welche in all seinen Schöpfungen als der ernste Grundton durchklingt. Es ist ein leichter, rein poetischer Pessimismus, der Grillparzers Werken einen so charakteristischen Stempel aufdrückt:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!
Du Armer! Der von Schatten du geträumt!“ („Medea“ V.)

So sagt Medea zu Jason, bevor sie von ihm und von uns scheidet.

---

[1]) Ich wüßte nicht, wieviel Wahrheit in der Behauptung Volkelts (a. o. O. S. 79) liegt: „So unerhörter Greuel, wie Medea ihn verübt hat, erfordert eine ungewöhnliche Sühne . . . Medea ist eine so starke und gerechte Natur, daß sie sich mit freiem Entschluß zu einer härteren und gerechteren Strafe verurteilt, als es die Tötung durch eigene Hand wäre“ — obgleich sie selbst sagt:

„Ein Dolchstoß wäre Labsal, doch nicht so!“

Ohne Zweifel hat dagegen Volkelt recht, wenn er, wie ähnlich Scherer (vergl. S. 300, Anm. 1) behauptet (a. o. O. S. 84): „Aus diesem Bedürfnis nach einer mildernden Beleuchtung ist der fünfte Akt hervorgegangen!“

[2]) In einem Briefe an Goethe vom 28. August 1798, den Grillparzer aber nicht kannte: „Für den tragischen Dichter stecken noch die herrlichsten Stoffe darin, doch ragt besonders die Medea hervor, aber in ihrer ganzen Geschichte und als Cyklus müßte man sie brauchen!“ (Scherer, a. o. O. S. 235).

Unser Dichter hat stets eine Vorliebe für den Gegensatz von Natur und Kultur gehabt. Nicht nur im Aietes, sondern auch in der Medea ist die Barbarei verkörpert. Medea ist ein Weib von einem außerordentlich kraftvollen Charakter. Und so kennt sie ihre Rechte, die sie mit Nachdruck betont, wie sie sich auch ganz ihrer Liebe hingiebt, von der sie nicht mehr läßt:

„Ein Haus, ein Leib und ein Verderben."

Sie verzichtet zwar auf ihre Sitten, sie will eine Griechin werden, aber sie giebt den Jason nicht frei, und noch in den letzten Tagen, als sie sich nach dem Verbrechen noch einmal begegnen, nennt sie ihn „mein Gemahl!"[1] Medea besitzt ein absolutes Gerechtigkeitsgefühl. So tadelt sie die Verräterei ihres Vaters, obgleich sie auch die Pflicht des Kindesgehorsams übt, und so findet sie die heftigen Worte gegen Jason, zu dem sie in ihrer Schroffheit den vollkommenen Gegensatz bildet. Jason hat sich zu mäßigen gelernt; er ist der wohlerzogene, gebildete Grieche. Und so antwortet er ihr, als sie ihm die Wahrheit über sein Benehmen sagt, mit der Überlegenheit des Mannes, der sich selbst beherrscht:

„Du kannst nicht ruhig sprechen, leb denn wohl!"

Der Dichter hat bei der Zeichnung der Medea keinen Strich zu thun verabsäumt, der uns den Charakter der Heldin, einen der tragischsten der gesamten dramatischen Litteratur, lebendig darzustellen geeignet ist. Wenn es auch scheint, als ob die Durchführung des Charakters der Medea einen Widerspruch berge, oder als ob die Medea der beiden ersten Teile mit der des dritten nicht verwandt sei — weswegen diese beiden Rollen auch schon von zwei Schauspielerinnen gespielt wurden — so ist dies doch in der That nur ein Schein, denn die Medea, welche die Kreusa und ihre beiden Kinder tötet, ist aus dem wilden Mädchen unter dem Einflusse der verhängnisvollen Liebe Jasons und des Unglücks hervorgewachsen. Kreusa, die schöne

[1] In den bedeutungsvollen Versen:

„. . . Es ist das letzte Mal,
In alle Ewigkeit das letzte Mal,
Daß ich zu dir nun rede, mein Gemahl!
Leb wohl! Nach all den Freuden früh'rer Tage,
In all die Schmerzen, die uns jetzt umnachten,
Zu all dem Jammer, der noch künftig droht,
Sag ich dir Lebewohl, mein Gatte!
Ein kummervolles Leben bricht dir an,
Doch was auch kommen mag, halt aus
Und sei im Tragen stärker als im Handeln!" („Medea" V.)

und in einem feierlichen Accord, mit der Mahnung Medeas: „Trage! — Dulde! — Büße! —" klingt die Tragödie aus.

und sanfte Tochter des Kreon, ist in dem Zwiespalt ihrer Seele sehr gut gezeichnet, sie ist die Milde, und doch bringt sie es fertig, wie die Gora ihr vorwirft, die Medea „des Unglücks letzter Habe" — ihrer Kinder — zu berauben.

Jason ist ganz der griechische Held: er ist rasch und lebhaft und gelangt in seiner Entwicklung von der abenteuernden jugendlichen Kühnheit durch Enttäuschungen zur Grausamkeit bis zur endgültigen völligen Entmutigung.[1]) In den „Argonauten" besitzt er den Mut, die Siegerlaune und den Egoismus, der ihn alle Hindernisse, welcher Art sie auch sein mögen, überwinden läßt. Er wirbt um die spröde Medea, nur um ihren Widerstand zu besiegen; bald aber glaubt er, sie heiß zu lieben — eine Täuschung, die einer ungerechten und grausamen Abneigung Platz macht. Trotzdem ist Jason nicht ganz ohne seelische Vornehmheit, denn Grillparzer hat diesen unsympathischen Charakter, soweit es möglich war, mit Größe ausgestattet.[2])

---

[1]) „Ich bin nicht, der ich war, die Kraft ist mir gebrochen,
Und in der Brust erstorben mir der Mut,
Das dank' ich dir; Erinnrung des Vergangnen
Liegt mir wie Blei auf meiner bangen Seele,
Das Aug' kann ich nicht heben und das Herz." („Medea" III.)

Diese Verse kommen ganz aus dem Herzen des Dichters, der damals in einem ähnlichen Seelenzustande sich befand durch sein Verhältnis zur Charlotte von Paumgarten.

[2]) Wie gesagt, versucht der Dichter Jasons Schuld zu lindern, indem er uns die Gründe für dessen Handlungsweise giebt. — Infolge des Verhältnisses mit der Paumgarten und Katharina Fröhlich befand Grillparzer sich in einer ähnlichen Lage. Und gewiß entquollen die Verse Jasons seiner eigenen Brust:

„Es ist des Unglücks eigentlichstes Unglück,
Daß selten drin der Mensch sich rein bewahrt.
Hier gilt's zu lenken, dort zu biegen, beugen,
Hier rückt das Recht ein Haar und dort ein Gran,
Und an dem Ziel der Bahn steht man ein andrer,
Als der man war, als man den Lauf begann;
Und dem Verlust der Achtung dieser Welt
Fehlt noch der einz'ge Trost, die eigne Achtung." („Medea" II.)

aber in den Worten Medeas an Kreusa spricht gleichfalls des Dichters eigene Seele:

„Du blickst so fromm und mild und gut
Und bist's auch wohl: doch hüte, hüte dich!
Der Weg ist glatt, ein Tritt genügt zum Fall!
Weil du im leichten Kahn den Strom hinabgeglitten,
Dich haltend an des Ufers Blütenzweigen,
Von Silberwellen hin und hergeschaukelt,
So hältst du dich für eine Schifferin?
Dort weiter draußen braust das Meer,
Und wagst du dich vom sichern Ufer ab,
Reißt dich der Strom in seine grauen Weiten.
Du blickst mich an? Du schauderst jetzt vor mir?
Es war 'ne Zeit, da hätt' ich selbst geschaudert,
Hätt' ich ein Wesen mir gedacht gleich mir!" („Medea" I.)

Es mag von Vorteil für das Grillparzersche Werk sein, es mit anderen Medeendichtungen zu vergleichen.

Sie alle behandeln nur den Schluß der Sage. Alle spielen in Korinth und zeigen uns Medea auf der letzten Stufe der Entwicklung. Die Barbarei dieser Medeen ist von einer Wildheit, die der Heldin das menschliche Gepräge fast vollständig nimmt, das unser Dichter ihr zu erhalten wußte. Wie schon Scherer bemerkte, hat Grillparzer die Charaktere und die Wucht der Ereignisse abgeschwächt. Und so hat Medea nur eine indirekte Schuld am Tode des Absyrtus, und auch mehr als an sie ist an das goldene Vließ die Schuld am Tode des Pelias geknüpft. Grillparzer hat es eben verstanden, aus der Zauberin ein leidenschaftliches Weib zu machen, dem unser Mitleid gilt.

Bei Euripides, soweit bekannt dem ältesten Dichter, der diesen Stoff behandelt hat, weiß man schon von Anfang an, daß Medea ihre Rache vorbedacht hat. Bei dem griechischen Tragiker ist der Charakter der Heldin finsterer und furchtbarer, aber dennoch psychologisch vertieft. Nach dem Berichte der Amme liegt Medea, als sie den Verrat des Jason erfahren hat, auf ihrem Lager und will niemanden mehr sehen. Ihre Augen haften am Boden und sie verschmäht die Speise wie die Brunhilde der nordischen Sage, als sie Gewißheit über die Verräterei Sigurds hat. Sie benimmt sich in allem als eine echte Barbarin, als ein unbändiges Naturkind: „*Βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ᾽ ἀνέξεται κακῶσ πάσχουσ᾽* . . . .“[1]) In dem ersten Ausbruch ihres Hasses verabscheut sie ihre Kinder wie deren Vater. In ihrer Verachtung des untreuen Gatten kann sie sogar sein Blut und sein Ebenbild nicht mehr sehen. Bei Grillparzers Medea aber versiegt die Mutterliebe nie.

Die Personen des Euripides sind noch unbändige Naturmenschen. Sie sind elementar, sie sind zwiespaltslos. Sie haben noch nicht die Reflexion der modernen Charaktere, die sich selbst beobachten und bei denen die natürlichen Triebe von einem wachsamen Verstand kontrolliert werden. Die Medea des Euripides zögert zwar, bereut, wankt und entschließt sich, um dann zu weinen und wieder zu zögern, wenn sie im Begriff ist, das Verbrechen zu begehen. Aber es ist die Reflexion, es ist die natürliche Empfindung, die sie zaudern läßt, es ist das angeborene mütterliche Gefühl, in welchem sie zurückschreckt, und welches ihr den starken Abscheu, die Aufbäumung ihres

---

[1]) „Denn heftig ist ihr Herz und Unrecht erträgt es nicht.“ (Martin.)

ganzen Wesens gegen diese naturwidrige That giebt. Aber diese That war schon von Anfang an beschlossen, sie war eine Forderung ihrer „Μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν“[1]).

Seneca, der römische Dichter, hält sich an das berühmte griechische Muster, und „Medea“ wird als die beste seiner Tragödien angesehen. Es weht ein mächtiger tragischer Zug durch das Werk, und die Leidenschaft seiner Heldin ist nicht eine breite Schönrednerei über den griechischen Stoff, sondern wir fühlen, daß hier „saevit infelix amor!“[2]) Diese unglückliche Liebe aber tobt in einer Weise, wie sie nur in dem Zeitalter Neros möglich war. Medea erwürgt auf der Bühne ihre Kinder; und so wenig dies ein Publikum wird ansehen können, vermag es, die lange Aufzählung der mittels ihrer Zaubertränke verübten Greuelthaten wie die folgenden Verse zu hören:

„In ventre si quod pignus etiamnum latet
Scrutabor ense viscera et ferro extraham.“[3])

Mit solchem Barbarismus, für welchen die Griechen nicht zugänglich waren, vereinigt sich in seltsamer Weise bei dem lateinischen Tragiker ein theaterpraktischer Sinn. Er schuf einen festeren, engeren Zusammenhang zwischen Ursache und Ereignis. Das weist auf eine reifere, kritikfähigere Epoche hin, die der Sage ungläubiger gegenüber steht. So läßt Seneca den Sohn des Pelias, den Akastus, mit einem Heere heranrücken und ihn die Auslieferung des Jason verlangen, um an diesem den ermordeten Vater zu rächen. Dies wird bei dem römischen Dichter das Motiv zur Verbannung der Medea. Der „große“ Corneille vermehrt noch die Einzelheiten, die dem Mythus Wahrscheinlichkeit geben sollen.

Die Medea des Seneca ergeht sich aber auch oft in schwülstigen Reden. Sie ist es, die das berühmte Wort ausspricht: „Cui prodest scelus, is fecit!“[4]) wie sie auch zur Entschuldigung ihrer Rache eine Reihe spitzfindiger Gründe anführt, wie sie ein Rechtsgelehrter nicht besser hätte finden können.

Auch die Medea des Corneille (1635) hat es nötig, alle Register ihrer Beredsamkeit zu ziehen, bevor sie sich entschließen

---

[1]) „Ihres schwervergessenden, gewaltigen Geistes, von Unglück gefoltert.“ (Martin.)

[2]) Die unglückliche Liebe wütet.

[3]) V. Akt, Vers 1012 u. folg.:

„Ja, hab' ich unterm Herzen noch ein Pfand von dir,
Durchwühl' ich mit dem Stahl den Leib und reiß es aus.“ (Oswald.)

[4]) Wem das Verbrechen Vorteil bringt, der begeht es.

kann, „violer la nature“ [1]), und auch sie erwägt klaren Sinnes das Für und Gegen ihrer That, bis sie am Ende ihrer Sophismen anlangt:

„Je vous perds, mes enfants; mais Jason vous perdra“ [2])

Die Medea des Seneca zeigt dagegen in all ihren Trugschlüssen eine Grausamkeit, die auf der Leidenschaft beruht, dies besonders in den Worten: „Vulneri patuit locus!“ [3]), die sie ausruft, als sie die Vaterliebe des Jason erkannt hat. Diese Leidenschaft führt zu glänzenden Reden wie das „Medea superest“, von welchem auch das berühmte „Moi“ des Corneille und Grillparzers „Ich lebe! lebe!“ herrühren. Auch der letzte Akt der deutschen Tragödie ist gewissermaßen eine Entwickelung der Verse:

„Vivat: per urbes erret ignotas egens,
Exsul, pavens, invisus, incerti laris.“ [4])

Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß Grillparzer sich an Seneca oder an irgend einen anderen Dichter angelehnt habe; wenn man in seinem Drama Ähnlichkeiten mit anderen gleichnamigen Werken findet, so sind sie eben durch den Stoff selbst bedingt.

Euripides besitzt die Kunst, die Charaktere objektiv darzustellen. Sie reden, aber sie wollen uns mit ihren Worten selbst nicht ihre Charaktere beschreiben. — Während die Medea des Corneille sich selbst prüft und findet, daß sie den Jason noch liebt und ihn nicht töten will, denn:

„Jason m'a trop coûté, pour le vouloir détruire“ [5])

läßt die Medea des Euripides durch ihre zornvollen und leidenschaftlichen Worte nur hindurchblicken, daß die Liebe zu dem ungetreuen Griechen es ist, aus welcher ihre Gefühlsausbrüche emporflammen — aber sie sagt es nie.

Die Medea Grillparzers ist die Schöpfung eines fein-erotischen Dichters, und das Bewußtsein, das sie von ihren Gefühlen besitzt, steigert noch ihre Qual. — Dieser sentimentale Zug ist zeitgemäß.

Und in dem Charakter des Jason hat der moderne Geist die ursprüngliche antike Herzensroheit noch mehr abgeschwächt. Bei Euripides ist Jason ein vollkommener Egoist, der in seiner Verbin-

[1]) Die Natur zu vergewaltigen.

[2]) (V, 2.) Ich verliere euch, meine Kinder; aber auch Jason wird euch verlieren.

[3]) Ein neuer Ort, der noch der Wunde harrt.

[4]) „Er lebe, doch er irre hin durch fremdes Land,
Geächtet, scheu, verhaßt und arm und ohne Herd.“ (Oswald.)

[5]) Jason hat mich zu viel gekostet, als daß ich ihn vernichten könnte.

dung mit Kreusa nur seinen Vorteil sucht, ohne weiteres zugreift und sich sogar über die Entrüstung und, wie er meint, Vernunftlosigkeit seiner Medea wundert.

„Ἐπεὶ μετέστην δεῦρ' Ἰωλκίας χθονὸς
πολλὰς ἐφέλκων συμφορὰς ἀμηχάνους,
τί τοῦδ' ἂν εὕρημ' ηὗρον εὐτυχέστερον
ἢ παῖδα γῆμαι βασιλέως φυγὰς γεγώς." [1]) (Vers 551 u. ff.)

Der griechische Dichter hat weder den Rechtsspruch der Amphiktyonen nötig gehabt, noch, wie Seneca und Corneille den Sohn des Pelias, der die Ermordung des Vaters rächen will und die Verbannung des neuangekommenen Ehepaares oder zum mindesten doch der Medea verlangt. Euripides sucht keine weiteren Motive als diejenigen, welche aus dem Charakter des Jason, aus seiner Selbstsucht hervorgehen. Corneille war es, der zuerst die Verwandlung des antiken, absoluten Egoisten in den widerspruchsvollen, vielzügigen modernen Charakter vornahm. Aber er machte aus dem Helden einen Prahlhans, dem er einen erkünstelten Cynismus, Erfahrung in Liebessachen und Verachtung für die Entrüstung der Medea gab. Er schwankt zwischen der noch nicht erloschenen Liebe zu Medea und zwischen der für die Reize der jungen Kreusa. Er erwägt die Vorteile, welche die neue Liebe ihm bieten könnte, und entschließt sich aus Rücksichten für die Kinder für Kreusa. Er drückt der Medea gegenüber Gefühle aus, die er vielleicht wirklich empfindet, der Kreusa wartet er mit Galanterien auf. Bei dem Tode der letzteren bricht er in einen ohnmächtigen Zorn aus, und das tragische und durchaus logische Ende dieses Schwächlings ist der Selbstmord: er durchbohrt sich, als er die Medea durch die Lüfte entschweben sieht.[2])

Grillparzer hat den Charakter des Jason noch mehr vertieft. Die Selbstbeherrschung des Jason ist so groß, sein moralischer Wert derart gesteigert, daß die immer zunehmende Abneigung des zivilisierten Griechen gegen das Barbarenweib, die Liebe zu der anmutvollen Kreusa, seiner Jugendfreundin, der Bann der Amphiktyonen

[1]) „Als ich von Jolkos
Hierherkam, vieles Unheil im Gefolge,
Hätt' einen bessern Fund ich machen können,
Als eines Königskindes Hand, ich Flücht'ger?" (Martin.)

[2]) Der Jason des Seneca behält bis zum Ende eine größere Würde, und als er die schreckliche Gattin sich in die Luft heben sieht, ruft er aus: „Testare nullos esse, qua veheris, Deos." — „Ha, ziehe und künde, wo du ziehest: Götter walten nicht." (Oßwald.)

und die Unmöglichkeit, in Gemeinschaft mit der Kolchierin eine Wohnstätte für sich und seine Kinder finden zu können, zusammenwirken müssen, um ihn zum Entschluß zu bringen, die Medea zu verlassen.

Die beiden Charaktere des Jason und der Medea entwickeln sich in der Trilogie und gelangen allmählich zu den Thaten, die wir sie vollbringen sehen.[1] Es ist wahr, daß beide durch die Eindrücke der fortwährend auf sie einstürmenden Ereignisse und durch den Kampf zwischen Gewissen und Leidenschaft die Vollkommenheit ihres antiken Wesens verloren haben, aber was ihnen an Kraft abhanden gekommen ist, das haben sie an Feinheit und Tiefe gewonnen. Sie sind lebendige Abbilder der feinfühligen Seelen unseres Jahrhunderts.

Diese Personen verdanken ihre Lebenskraft, ihre Echtheit dem außerordentlichen künstlerischen Scharfblick des Dichters, der wie durch ein Wunder sie in all ihren Erlebnissen vor sich erstehen sah, als er auf die Idee kam, diesen Stoff dramatisch zu bearbeiten. Es war, als er im Jahre 1818 sich mit seiner Mutter in Baden befand und an einem Sommernachmittage den Artikel „Medea“ im „Lexicon mythologicum“ von Hederich las. Der Plan des Werkes stand sofort fertig vor ihm, und in kurzer Zeit schrieb er den „Gastfreund“ und die drei Akte der „Argonauten“. Bemerkenswert bei diesem nervösen und überreizten Dichter ist die blitzschnelle Auffassung und der beinahe fieberhaft erregte, hallucinatorische Zustand, in dem er seine Ideen niederschrieb. Die „Ahnfrau“ und die „Sappho“ verfaßte er in wenigen Tagen, und die Ausarbeitung dieser Trilogie wäre in demselben heißen Gestaltungsdrang beendet worden, wenn er nicht durch den plötzlichen und unnatürlichen Tod seiner Mutter bei der Arbeit unterbrochen worden wäre. Er, der seine Mutter so sehr liebte, daß er sagte, wenn sie stürbe, so solle man ihn mit ihr zusammen begraben, erkrankte nach diesem Schlage und mußte eine Erholungsreise nach Italien unternehmen. Der Plan seines Werkes war ihm, wie er sagte, ganz aus dem Gedächt-

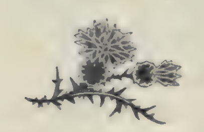
[1] Es ist leicht begreiflich, daß der Dichter es nur ungern sah, wenn die „Medea“ allein aufgeführt wurde, wie es schon geschah, und mit Recht sagt Bulthaupt (III, 60): „Erst wenn wir Zeuge geworden sind, wie der Grieche sich ihres Herzens bemächtigt und ihre Liebe seinem Eigennutz dienstbar macht, können wir die Tiefe ihres Leids und ihrer Tragik ganz ermessen.“ Und darum that auch Maffei nicht gut daran, den Italienern nur die „Medea“ zu übersetzen (Florenz 1879).

nis entwichen. Ungefähr ein Jahr, nachdem er das Werk begonnen hatte, als er nach Wien zurückgekehrt war, und mit der Tochter der Karoline Pichler einige Musikstücke vierhändig spielte, die er mit seiner Mutter öfter gespielt, als er sich mit seiner Trilogie trug, kam ihm plötzlich der ganze Entwurf seines großen Werkes ins Gedächtnis zurück, und so konnte er es denn am 20. Januar 1820[1]) beendigen.

---

[1]) Laube giebt den 27. Januar 1820 als den Tag der Vollendung der Trilogie an.

Vor Grillparzer war die Medeasage von Klinger, Gotter (Melodram in Prosa), Franz von Kleist (ein „elendes Machwerk" nach Sauer) und von Soden behandelt worden. Es waren Werke von nur geringem Werte. — Unter den Franzosen opferte 1694 Longepierre die Charaktere aller Personen dem der Heldin, die „grande et terrible" (groß und schrecklich) ist (Brumoy, Théâtre des Grecs, Bd. V). Jason ersticht sich. Clément (1779) verzichtete auf alles Übernatürliche und zog den ganzen gewaltigen Stoff in drei Akte zusammen. — Der Engländer Glover (1761) verarbeitete den Stoff zu einer comédie larmoyante. Die zärtliche und verliebte Medea folgt dem Jason nach Korinth (wie im Drama des Herzogs von Ventignano) und tötet ihre Kinder in einem Anfall von Wahnsinn, als sie von Jasons Verräterei erfährt. — Unter den Italienern lehnt sich Dolce an Euripides an; die Kinder sagen einige Worte wie im Grillparzerschen Drama. Niccolini (1782—1861), der sich ebenfalls an Euripides anlehnt und auch noch einige Züge aus Seneca benützt, vertieft die Charaktere etwas. Die Kinder wenden sich an die Mutter wie in der „Medea" von Cesare della Valle (Herzog von Ventignano, Mailand 1824), und in beiden Dramen ersticht sich die Heldin nach ihrer Schreckensthat. Kreusa erscheint bei Ventignano (unter dem Namen Glauca) auf der Bühne, wie bei Corneille, Gozzi, der in allem Euripides folgt, und Grillparzer.



Hero und Leander.[1])

Grillparzer kam im Jahre 1819 auf die Idee zu diesem Drama, wahrscheinlich durch eine Oper, die damals in Wien aufgeführt wurde. Ein Entwurf des ersten Aktes fällt in das Jahr 1821, als er noch seine Beziehungen zur Charlotte von Paumgarten unterhielt. Der Bruch mit ihr und die Verlobung mit Katharina Fröhlich veranlaßten eine lange Unterbrechung der Arbeit an diesem Stoffe. Es entstanden nur zwei historische Dramen, die wir später besprechen werden.

In dem Verkehr mit der jugendlichen interessanten und dämonischen Marie Daffinger, der Gattin eines angesehenen Malers, fand Grillparzer die Anregungen zur Vollendung (1831) der „Hero und Leander", nachdem er sich bereits seit 1829 ernstlicher mit dem Stoffe abgegeben hatte. — Unterm 18. Februar 1829 ist in seinem Tagebuch zu lesen: „Nach dem Frühstück versuchte ich, mich in den vierten Akt von Hero und Leander hineinzudenken."[2]) Am 3. April 1831 wurde das Stück zum erstenmal im Burgtheater aufgeführt. Die drei ersten Akte gefielen, während die beiden letzten abfielen. Das Stück wurde abgesetzt.

---

[1]) Diesen Titel trug das erste Manuskript an Stelle des längeren „Des Meeres und der Liebe Wellen", von dem der Dichter selbst meinte, daß er „etwas pretiös" klinge. Grillparzer sagt (X, 388): dieser Titel „sollte im Voraus auf die romantische oder vielmehr menschlich allgemeine Behandlung der antiken Fabel hindeuten", und fügte hinzu, daß es ein Versuch gewesen sei, diese beiden Punkte miteinander zu vereinigen.

Den Zweifeln, die er über das Gelingen dieses Versuches äußert, ja sogar der Gewißheit, daß „auch sonst nicht alles sei, wie es sein sollte", und der bescheidenen Behauptung: „aber das Vorhandene scheint mir noch immer beachtenswert", wird unsere unparteiische Analyse, unsere Schätzung des Dramas antworten.

[2]) „Grillparzer Jahrbuch" III, S. 171.

Mit der Nennung der Marie Daffinger soll nun nicht etwa gesagt sein, daß der Dichter die Wirklichkeit dargestellt oder eigene Erlebnisse versifiziert habe, es war vielmehr nur die innere Bewegung, die von dieser Liebe in ihm erweckt wurde, die sein Werk beseelte und demselben so vielen poetischen Zauber gab.

Grillparzer nahm den Stoff seines Dramas aus dem kleinen Gedichte von Musäus[1]), in dem das traurige Ende des jungen Leander von Abydos erzählt wird. Leander schwamm durch den Hellespont, um die Priesterin Hero in Sestos zu besuchen, und ertrank während eines Sturmes. Der Stoff ähnelt in seiner Dürftigkeit dem der Sappho und, wie auch schon Volkelt bemerkt, gleichen sich diese beiden Dramen im Stil und in dem darin vorherrschenden lyrischen Empfinden, welches das Hauptinteresse ganz besonders für dieses Stück bedingt.

Das soll jedoch nicht heißen, daß die Handlung selbst weniger spannend sei. Und wenn sie im vierten Akte auch nur sehr langsam voranschreitet, so ist unsere Aufmerksamkeit doch immer angeregt von der zarten, naiv-realistischen Poesie, in welcher unser Dichter das unbewußte, weltvergessende Glück schildert. Hero ist in einem Zustande der Entzückung befangen und merkt nicht die Schlingen, die ihr von ihren Feinden gelegt wurden.

Schon Bulthaupt verteidigte diesen vierten Akt gegen die Anklage der Kritiker. Laube z. B. nannte ihn eine „dramatische Steppe". Der Dichter selbst verhehlte sich nicht die Schwächen dieses Aktes und sagte (X, 388): „Die Fehler sind im vierten Akte von der Art, daß sie nicht wegzuschaffen sind", und an einer anderen Stelle (5. Ausg. XIX, S. 167): „Mein Interesse konzentrierte sich auf die Hauptfigur, und deshalb schob ich die übrigen Personen, ja gegen Ende selbst die Führung der Begebenheit mehr zur Seite als billig". ......„Daß der vierte Akt die Zuschauer ein wenig langweile, lag sogar in meiner Absicht, sollte doch ein längerer Zeitverlust ausgedrückt werden." Wohl dünkt uns eine Minute, in der

[1]) Grillparzer scheint außer dieser Erzählung und der Schillerschen Ballade nur wenig andere Bearbeitungen dieses Stoffes gekannt zu haben, wie auch Sauer (Einleitung S. 70) behauptet. Auf jeden Fall aber liegen die Vorzüge dieses Dramas, wie eben in jeder Arbeit eines großen Geistes, in dem, was er Eigenes darin gab, und dessen ist viel darin, denn wie auch Farinelli (a. o. O. S. 91) sagt, genügte für Grillparzer „ein Wink, eine leise Andeutung bei Musäus, bei Euripides, bei Lope, um daraus eine Fülle neuer poetischer Motive, ganz neue, lebendige, fertige Gestalten hervorsprießen zu lassen".

wir uns langweilen, eine Stunde zu dauern, doch kann hier von Langweile nicht die Rede sein. Dieses Wort erscheint vielmehr als eine der Grillparzerschen Bescheidenheiten, wie sie dessen fast übertriebener Selbstkritik und seiner Neigung, gering von seinen Werken zu denken, entsprungen sind, denn weder den Leser noch den Zuschauer stören diese Mängel, und man nimmt gerne gerade diesen Akt als ein Meisterwerk duftiger und warmer Poesie hin.

Alle Dichter haben erfahren, wie schwer die Darstellung eines Menschen in seinem Glücke ist. Während die Poesie so viele Töne zur Schilderung des Schmerzes hat, scheint sie fast der Mittel bar zu sein, die zur Darstellung des Glückes notwendig sind. Daher kommt es, daß, wenn auch immer diese Töne angeschlagen wurden, nur eine gewisse Eintönigkeit vernehmbar geworden ist. Es ist fast so, als ob der Maler sich bemühte, die glühende Sonne nachzubilden.

Grillparzer aber ist dieses Wunder in seinem dramatischen Idyll gelungen, und das ist es, was dieser Dichtung einen so besonderen Wert verleiht. Besonders im vierten Akte sehen wir noch den vollen Glanz des Glückes wie Sonnenschein über die beiden jungen Leute ausgegossen, während düstere Wolken eines unabwendbaren, schweren Wetters am Horizonte schon heraufsteigen. Dieser Zustand, infolgedessen die Liebenden ihrem Verderben entgegengehen, läßt sich aus einer natürlichen Notwendigkeit erklären, welcher der Dichter einen besonderen Zauber, wir wissen nicht zu sagen, ob verlieh oder nicht nahm.

Unsere Teilnahme für das Geschick der Helden dieses Dramas knüpft sich an deren Charaktere, an ihre Natur und an die der Seele und dem Körper dieser Personen angeborene Gesundheit und Reinheit.

Besonders dem Charakter der Hero hat der Dichter eine kraftvolle, an die Antike erinnernde Vollkommenheit zu geben gewußt. Grillparzer wollte, wie er selbst sagte, mit dem zweiten Titel dieses Dramas („Des Meeres und der Liebe Wellen") auf das romantische Element hinweisen, das er in diesen Stoff hineintrug, und gewiß gefiel es ihm hier, wie bei der „Sappho", daß seine Personen Deutsche und nicht Griechen seien, wenn er es in diesem Falle auch nicht besonders aussprach. Aber dennoch erinnern uns die Stileinheit in diesem Werk und die Frische seiner Charaktere an die Antike. „Der große Riß der Zeit" macht sich an diesen Figuren noch nicht bemerkbar, durch dessen Einfluß die Charaktere, wie sie uns von zeitgenössischen Dichtern gegeben werden, in ihren Eigenschaften so widerspruchsvoll, öfter fast krankhaft entgegentreten. Die Personen

unseres Dichters schreiten von Anfang an ihren Zielen entgegen, offen und auf gerader Linie: sie folgen einem verhängnisvollen Gesetze, wie die Helden der griechischen Tragiker. Weder Hero noch Leander denken nach über ihre nach den menschlichen Gesetzen unerlaubte Liebe. Darum schrecken sie nicht zurück vor ihrem Vergehen, darum kennen sie weder Gewissensbisse noch Reue und versuchen in einer fast an Cynismus streifenden Naivität ihr Glück nicht einmal zu verheimlichen, ja sie rühmen sich dessen noch. Sie folgen eben der natürlichen, der zwingenden Macht der Liebe.

Und ebenso folgt auch der Oberpriester einem tief in seiner Seele wurzelnden Gesetze: der Ehrung der Götter, welche die ewige Keuschheit ihrer Priesterin verlangen. Und so zögert er nicht, die Lampe auszulöschen. Der wegweisende Lichtschein ist verschwunden und Leander dem Unwetter und den Wogen des Hellespont preisgegeben. Wie Hero, Leander, wie Kreon, Antigone und die antike Medea, so ist auch der Oberpriester dieses Dramas ein in sich abgeschlossener Charakter.

Heros unbewußte und, man möchte fast sagen keusche Sinnlichkeit erinnert an die lichtvollen Gestalten der antiken Kunst, sie ist, wie Volkelt sich ausdrückt, „ein schönes Stück Natur".

Bemerkenswert ist besonders die Entfaltung des Charakters der Hero vom ersten bis zum zweiten Teile des Dramas. Von dem Punkte an, wo sie als Priesterin der Venus Urania in der Erfüllung ihrer Pflichten ganz aufgeht, bis zu dem Augenblicke, von dem an sie den Leander liebt. Anfangs hat ihr Charakter etwas Sprödes, etwas Herbes. Sie ist streng gegen ihre Dienerinnen und unempfänglich für freundschaftliche Gefühle. Ihre Eltern sind gekommen, um der feierlichen Handlung ihrer Weihung als Priesterin beizuwohnen; aber der hingebenden Zärtlichkeit, welche wir bei Mädchen zu finden gewohnt sind, die unter dem Einfluß der Mütter aufgewachsen sind, ist Hero nicht fähig.[1]) Sie hat auch für ihr Amt als Priesterin

---

[1]) Für die Beschreibung der wenig glücklichen Familie der Hero hat der Dichter verschiedene Züge aus der eigenen genommen, wenn Hero sagt:

„War ihnen ich doch immer eine Last,
Und fort und fort ging Sturm in ihrem Hause.
Mein Vater wollte, was kein andrer wollte,
Und drängte mich und zürnte ohne Grund,
Die Mutter duldete und schwieg.
Mein Bruder — von den Menschen all, die leben,
Bin ich nur einem gram — es ist mein Bruder." (I. Akt.)

Und Grillparzer erzählt (X, 46): „Ich habe meinen Vater eigentlich zärtlich nie geliebt. Er war zu schroff" — und als er in der Vorahnung des Todes seines

nicht die volle Hingabe. Sie schätzt es zwar hoch und erfüllt ihre Pflichten, aber sie ist keine besondere Freundin des Mystizismus. Vergebens sagt ihr der Oheim, der Oberpriester, daß sie in der tiefen Nacht geheimnisvolle Stimmen im Tempel hören, daß ihr die Göttin ihre Mysterien offenbaren werde. Hero antwortet:

„Verschiednes geben Götter an verschiedne;
Mich haben sie zur Seh'rin nicht bestimmt,
Auch ist die Nacht, zu ruhn, der Tag, zu wirken;
Ich kann mich freuen nur am Strahl des Lichts." (I. Akt.)

Sie besitzt einen klaren und scharfen Verstand, und sie weiß die Vorzüge und Fehler ihrer Umgebung wohl zu unterscheiden. Im Schatten des Tempels, mit dem sie sich innig verbunden fühlt[1]), ist sie als eine gesunde, abgeklärte Natur aufgewachsen, die sich selbst zu genügen weiß.[2])

Hierin ist Hero von Leander ganz verschieden. Ihn hat der Tod der Mutter und die erste unbewußte und ungestüme Regung seiner Jugendkraft, die Ahnung von etwas Ungekanntem, in eine Geistesabwesenheit, in eine Unthätigkeit versetzt, so daß er nicht fähig ist, irgend etwas zu thun, und sich dem Schutze seines Freundes Naukleros hingeben muß. Der Freund ist die Ergänzung des schwärmerischen Jünglings; er ist der Vertreter der männlichen Besonnenheit, etwa wie Milo dem Jason gegenüber steht im „goldenen Vließ", oder wie Mercutio und Romeo sich ergänzen.

Aber der Anblick der neuen Priesterin heilt den Leander plötzlich von seiner Unthätigkeit, flößt ihm Energie und Entschlossenheit ein, und zugleich einen unbändigen Mut und helle Lebensfreude.

Hero dagegen verliert bei dem neuen Gefühle, das für den

Vaters diesem weinend die Hand küßte, sagte der Sterbende: „Nun ist's zu spät!" Von den Brüdern haben wir schon S. 259 gesprochen, und noch im Testament von 1866 sagte Grillparzer: „In ihrer (Kathi Fröhlichs) treuen Anhänglichkeit, ihren vortrefflichen Charaktereigenschaften habe ich, besonders in der letzten Zeit, meinen einzigen Rückhalt in all dem Kummer gefunden, den mir meine Anverwandten von Bruders Seite so reichlich und unablässig bereitet haben." (Fäulhammer, S. 231.)

[1]) „Ja diese Bilder, diese Säulengänge,
Sie sind ein Äußeres mir nicht, ein Totes.
Mein Wesen rankt sich auf an diesen Stützen,
Getrennt von ihnen wär' ich tot wie sie!"

[2]) „Kennst du das Glück des stillen Selbstbesitzes?"
fragt sie die Mutter, und zu dem Oheim meint sie:
„Ich kann nicht finden, daß Gesellschaft fordert:
Was einem obliegt, muß man selber thun." (I. Akt.)

kräftigen, jungen Mann sich ihrer bemächtigt, ihre etwas herbe Charakterstärke und sie giebt sich süßen Träumereien hin.[1])

Unwillkürlich offenbart sich die gesunde Sinnlichkeit ihrer Natur, wenn sie das Lied von Zeus und Leda singt:

„Da sprach der Gott:
Komm her zu mir
In meine Wolken
Neben mir."

Die Scene aber, in welcher der ganze Zauber ihrer zarten Weiblichkeit in der unvergleichlichen Poesie Grillparzers zu Tage tritt, ist die Schlußscene des dritten Aktes, in den Gemächern der Hero.

Die neue Priesterin hat ihre Wohnstätte gewechselt, sie hat die strenge Einsamkeit des Turmes über dem Hellespont gewählt. Die tiefen Eindrücke jenes Tages machen sie müde und dem Hohenpriester gegenüber wortkarg, der sie dorthin begleitet. Sie braucht Ruhe und „Sammlung".[2])

Sie stellt die Lampe vor das Fenster, dann läßt sie sich seufzend auf einen Stuhl nieder:

„Ihr guten Götter,
Wie vieles lehrt ein Tag, und ach wie wenig
Giebt und vergißt ein Jahr!"

Der Monolog, dem diese Verse folgen, giebt mit bewunderns-werter Anschaulichkeit die Gefühle wieder, von denen Hero erfüllt ist, und er ist einer der schönsten der modernen Litteratur überhaupt. Hero bewundert von dem Fenster ihrer neuen Wohnstube aus die stille Nacht und das ruhige Meer, und während sie das Geschmeide aus ihrem Haar nimmt, summt sie das Lied:

---

[1]) Hier tritt das Gegenteil von dem ein, was mit den Liebenden von Verona vor sich geht, und zwar — wie auch Bulthaupt (III. 68) sagt — sehr richtig, da das Weib in Grillparzers Dramen im normalen Zustande stärker ist als der Mann.

[2]) Bei dieser Gelegenheit spricht der Priester die so berühmten, so wahren und poetisch so tief empfundenen Worte aus, die ganz aus der Seele unseres Dichters kommen:

„Sammlung? — Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr?
Du hast genannt den mächt'gen Weltenhebel,
Der alles Große tausendfach erhöht
Und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.
Der Helden That, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten —
Die Sammlung hat's gethan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet." (III. Akt.)

„Und Leda streichelt
Den weichen Flaum" —

und sich verwundernd ruft sie aus:

„Das ew'ge Lied! Wie kommt's mir nur in Sinn?
Nicht Götter steigen mehr zu wüsten Türmen,
Kein Schwan, kein Adler bringt Verlassnen Trost,
Die Einsamkeit bleibt einsam und sie selbst."

Und in den folgenden Worten kommt das Gefühl sanfter Ermattung zum Ausdruck:

„Ja denn, du schöner Jüngling, still und fromm
Ich denke dein in dieser späten Stunde,
Und mit so glatt verbreitetem Gefühl,
Daß kein Vergehn sich birgt in seine Falten.
Ich will dir wohl, erfreut doch, daß du fern:
Und reichte meine Stimme bis zu dir,
Ich riefe grüßend: Gute Nacht!"

Leander, der bereits den Turm erstiegen hat, wiederholt ihre Worte und ruft „Gute Nacht!" — Die Scene, die sich nun abspielt, ist von seltener Schönheit. In ihrem vollen Zauber entwickeln sich hier die natürliche Heiterkeit und der keusche sinnliche Rausch, von dem das ganze Werk beseelt ist. Hero kann sich nicht erklären, auf welche Weise der Geliebte bis zu ihr gelangt ist, und als sie dann hört, daß er den Turm erklettert hat, nachdem er von Abydos aus das Meer durchschwommen habe, kann sie nicht mehr hart sein gegen den mutigen Jüngling, der auf sie schon einen so tiefen Eindruck gemacht hat. Und wenn sie ihn auch gehen heißt, weil sie jetzt ganz ihrem Priesteramte angehöre, so sagt sie es doch mit Duldsamkeit.

Man hört Schritte, und so ist der Scene, die sich in einer erotischen Lyrik hätte verlieren müssen, durch die drohende Gefahr ein dramatisches Gepräge gegeben.

Hero will bei dem ihr angeborenen Schamgefühl anfänglich nicht, daß der Jüngling sich in ihrem Zimmer verstecke, dann aber, von der Notwendigkeit gezwungen, giebt sie es zu und reicht ihm die Lampe, daß er auch sie dort verberge:

„Allein, nicht vorwärts dring', bleib nah' der Thür."

Es war der Tempelwächter, der die Lampe noch so spät im Turme brennen sah und verdächtige Schritte und Stimmen gehört hatte. Diese Unterbrechung ist mit einem feinen psychologischen und dramatischen Verständnis hier eingeschoben, denn die Gemeinschaft in der Gefahr und die Notwendigkeit, das Geheimnis zu bewahren, bedingt und beschleunigt eine Vertrautheit zwischen den beiden jungen

Leuten. Hero ist nun tief beschämt über Leanders Anwesenheit und darüber, daß er schon so viel Macht über ihre Seele habe. [1]) Aber dieses Gefühl erkennt sie erst, als sie ihn in Gefahr weiß:

„Ich zitterte — doch nicht um mich! — Verkehrtheit!
Ich zitterte für ihn."

Doch die Zuneigung, die sich hier als Mitleid bei ihr äußert, gewinnt die Oberhand in der Seele der Jungfrau, und sie beschwört Leander, nicht wieder den gefahrvollen Weg zurückzugehen, den er gekommen ist.

„Leander, hörst du?
Kehr' nicht den Weg zurück, auf dem du kamst,
Gefahrvoll ist der Pfad."

Und als der vor ihr knieende Jüngling das Wort „Liebe" ausspricht, will sie, die auf die Liebe verzichtet hat, ihm die Überlegenheit der Priesterin zeigen und bedauert ihn, daß auch zu ihm dieses bezaubernde und trügerische Wort gedrungen sei:

„Du armer Jüngling!
So kam denn bis zu dir das bunte Wort,
Und du, du sprichst es nach und nennst dich glücklich?"

dann aber, in einem ganz weiblichen Gefühle, in einer Mischung von Mitleid und Zärtlichkeit, in einer Empfindung, die vielleicht noch nicht Liebe ist, ihr aber vorangeht wie das Morgenrot einem schönen Tage, fügt sie „sein Haupt berührend" hinzu:

„Und mußt doch schwimmen durch das wilde Meer,
Wo jede Spanne Tod; und kommst du an,
Erwarten Späher dich und wilde Mörder!"

Diese von dem Dichter so glücklich erfundene und in höchstem Mitempfinden reflektierende Furcht für den Jüngling läßt die Priesterin nicht zur ruhigen Überlegung, zur Herrschaft über sich selbst gelangen und treibt sie immer mehr dazu, den Regungen ihres Herzens zu folgen.

---

[1]) Und als der Tempelwächter sich wieder entfernt hat, ruft sie aus: „O Scham und Schmach!" sie befiehlt „emporfahrend" dem eintretenden Leander, die Lampe zurückzubringen und bricht, als er sie auffordert, mit ihm den Göttern zu danken, rasch aufstehend in die Worte aus:

„Dank sagst du? Dank? Wofür? Daß du noch lebst?
Das all dein Glück? Entsetzlicher! Verruchter!
Was kamst du her? Nichts denkend als dich selbst
Und störst den Frieden meiner stillen Tage,
Vergiftest mir den Einklang dieser Brust?
O hätte doch verschlungen dich das Meer,
Als du den Leib in seine Wogen senktest!
Wär', abgelöst, entglitten dir der Stein,
An dem du dich, den Turm erklimmend, hieltst,
Und du — entsetzlich Bild! — Leander — o —! (III. Akt.)

Grillparzer benützte gern Empfindungen aus eigenen Liebesabenteuern: wie scharf er beobachtete, das kommt deutlich in dieser so knappen und wahren Scene zum Ausdruck.

Unter den Notizen in der ersten Handschrift (1821) dieses Dramas steht z. B.: „Im dritten Akte zu gebrauchen, wie damals Charlotte, als sie den ganzen Abend wortkarg und kälter gewesen als sonst, beim Weggehen in der Hausthür das Licht auf den Boden setzte und sagte: ‚Ich muß mir die Arme frei machen, um dich zu küssen.‘“ [1])

Und der Schluß dieser Scene, in welcher Hero dem Jüngling alles abschlägt, um ihm einen Augenblick später aus eigenem, fast kapriziösem Antriebe alles, ja viel mehr zu gewähren, als er verlangt, geht offenbar aus einem Eindruck hervor, den ihm ein Erlebnis tief in die Seele schrieb. Leander bittet Hero um die Erlaubnis wiederkommen zu dürfen, um ihr sagen zu können, daß er beim Durchschwimmen des Meeres nicht ertrunken sei.

Hero. „Schicke mir einen Boten!“
Leander. „Ich habe keinen Boten als mich selbst!“
Hero. „Nun denn, du holder Bote, komm denn, komm!“
Leander. „Wann aber komm' ich wieder?“
Hero. „Am Tag des nächsten Fests . . . Wenn neu der Mond sich füllt.“
Leander. „Sag: übermorgen; sag: nach dreien Tagen,
Die nächste Woche sag!“
Hero. „Komm morgen denn!“

Dies unerwartete „komm morgen denn!“ macht uns lächeln; aber es stimmt vollkommen mit dem Wesen dieser frischen Mädchennatur überein, denn die junge Priesterin giebt naiv und unbewußt ihren Neigungen nach.

Von unvergleichlicher Anmut ist der Augenblick, in dem sie den Jüngling küßt, damit er alsdann gehe; dabei stellt sie aber die Lampe auf die Erde: „Die Lampe soll's nicht sehn!“ Und die Hände auf dem Rücken „wie ein Gefangener der Liebe!“ — so will es Hero — nimmt Leander den ersten Kuß entgegen. Hero hat ihn geküßt und eilt hinaus. Wie um sie zu verfolgen springt der Jüngling auf, bittet aber sofort: „Wenn ich dir flehe, Hero!“ Aber sie hat die Thür verschlossen, und Leander zweifelt schon, daß er sie noch einmal sehe. Da aber hört er leise Schritte sich der Thür nähern: „So kommt sie wieder? — Götter!“ — jubelt Leander, und der Vorhang fällt.

[1]) Fäulhammer, a. a. O. Seite 113.

Der Zustand eines süßen Halbschlummers, in dem Hero, nachdem Leander gegangen ist, am folgenden Morgen dahinlebt, ihre den ganzen Tag währende leichte Müdigkeit, ihr traumhaftes Gebaren, in dem sie einhergeht, die sie umgebenden Gefahren nicht sieht und sogar nicht merkt, daß ihr süßes Geheimnis schon entdeckt worden — das alles verleiht dem vierten Akte eine wunderbare poesievolle Stimmung.

In all ihren verworrenen und unklaren Ideen blieb der Hero nur die einzige Gewißheit: Leander wird kommen. Dieser Gedanke versetzt sie in eine vollkommene Glückseligkeit, und all die Aufträge, deren Ausführung der Hohepriester von ihr verlangt, nur um sie zu beschäftigen, vermögen sie aus ihrem Traumleben nicht aufzuwecken. Sie erkennt auch des Oheims Absichten nicht, und obgleich sie ihm sagt: „Gesteh' ich dir's: ich bliebe lieber hier!" gehorcht sie doch. — „Ist's noch nicht Abend?" — Das ist der zweite Gedanke, unter dessen Wirkung sie steht.

Sie ist müde; nachdem sie die brennende Lampe auf das Fenster des Turmes gestellt hat, legt sie sich auf eine Bank nieder, und in dem süßen Bewußtsein, daß die Stunde nahe, die ihr den Geliebten wiederbringen werde, schläft sie ein, nachdem aus dem Chaos ihrer Gefühle das Wort „Leander" hervorbrach.[1]) Und das allmähliche Entschlummern in diesen beruhigenden Gefühlen ist von einer solchen menschlichen und poetischen Wahrheit, daß auch diese Stelle der Grillparzerschen Dichtung zu den schönsten der gesamten Litteraturen gehört.

Der Hohepriester löscht aber die Lampe aus:

„Nun, Himmlische, nun waltet eures Amts!"

Der Sturm erhebt sich, und der Tod des kühnen Schwimmers ist sicher.

---

[1]) Der Anfang und der Schluß des wundervollen Monologes, der des knappen Raumes wegen leider nicht ganz wiedergegeben werden kann, sei hier angeführt.

„Wie schön du brennst, o Lampe, meine Freundin!
Noch ist's nicht Nacht, und doch geht alles Licht,
Das rings umher die bunte Welt erleuchtet
Von dir aus, dir, du Sonne meiner Nacht.
— — — — — — — — — — — —
Wie süß, wie wohl! — Komm Wind der Nacht
Und kühle mir das Aug', die heißen Wangen!
Kommst du doch übers Meer von ihm.
Und, o, dein Rauschen und der Blätter Wispeln,
Wie Worte klingt es mir, von ihm mir, ihm, von ihm.
Breit' aus die Schwingen, hülle sie um mich,
Um Stirn und Haupt, den Hals, die müden Arme,
Umfass', umfang'! Ich öffne dir die Brust —
Und kommt er, sag es an — Leander du?" (IV. Akt.)

Aber die offene, heitere Natur der Hero,

„Im Einklang mit sich selbst und mit der Welt",

ihre jugendliche Lebenslust triumphieren noch. Sie hört, daß ein Sturm wütet, und sieht, daß ihre Lampe erloschen ist.

„Die Götter sind so gut!"

Leander ist nicht herübergeschwommen, denn die Götter selbst haben ja die Lampe ausgelöscht, damit er von dem verabredetem Zeichen nicht angelockt werde, sondern in Abydos bleibe.

Als aber die Leiche des Jünglings zu Füßen des Turmes entdeckt wird, findet sie nur einen Ausruf:

„Leander! — Weh!"

Doch sie ist klug und noch einen letzten Augenblick der Fassung fähig: als ihr Oheim kommt, spricht sie einige oberflächliche Worte, bis sie dann in ihrem Schmerz in beredte und leidenschaftliche Worte ausbricht.[1])

Dann verstummt ihre große Leidenschaft: kraftlos hängen ihre Arme herab, und das Haupt ist ihr vornüber gesunken. Aber sie

[1]) Dem Onkel aber, der den Vorfall um der Ehre des Tempels willen verschweigen möchte, entgegnet sie:

„Verschweigen ich, mein Glück und mein Verderben?
Und frevelnd unter Frevlern mich ergeben?
Ausschreien will ich's durch die weite Welt,
Was ich erlitt, was ich besaß, verloren,
Was mir geschehn, und wie sie mich betrübt,
Verwünschen dich, daß es die Winde hören
Und hin es tragen vor der Götter Thron." (V. Akt.)

Auch schont sie nicht den Freund Naukleros, der herzu kam:

„Ringst du die Hände da's zu spät?
Du staunst? Ja, läss'ger Freund!
Er gab sich hin dem wildbewegten Meer,
Beschützt von keinem Helfer, keinem Gott,
Und tot fand ich ihn dort am Strande liegen!" (V. Akt)

ebensowenig sich selbst:

„Und fragst du, wer's gethan? Sieh' dieser hier
Und ich, die Priesterin, die Jungfrau — so?
Menanders Hero, ich, wir beiden thaten's!"

und sie schließt ihren Nachruf an den „Schwimmer sel'ger Liebe" mit Worten des tiefsten Schmerzes an den Freund Leanders:

„Sag: Er war alles! Was noch übrig blieb,
Es sind nur Schatten, es zerfällt, ein Nichts.
Sein Atem war die Luft, sein Aug' die Sonne,
Sein Leib die Kraft der wirkenden Natur;
Sein Leben war das Leben, deines, meins,
Des Weltalls Leben. Als wir's sterben ließen,
Da starben wir mit ihm. Komm läss'ger Freund,
Komm laß uns gehn mit unsrer Leiche." (V. Akt.)

rafft sich noch einmal auf, da sie ihre Schuld an seinem Tode erkennt:

„Der Mord ist stark, und ich hab' ihn getötet"[1])

und will hingehen, ihn zu sehen.

Während sie den Toten lange betrachtet, gesellt sich ihrem Schmerze ein rein physisches Gefühl, und aus diesem heraus eine Todesahnung bei:

„Ich legte seine Hand an meine Brust,
Da fühlt' ich Kälte strömen bis zum Sitz des Lebens."

Und später, nachdem dieser Schmerz ihr das Bewußtsein der eigenen Nichtigkeit, eine wehmütige Resignation, eine Unterordnung unter den allmächtigen Willen der Götter gegeben hat, überkommt sie das Erschaudern vor dem Tode, und sie ruft zu dem Toten gewendet aus:

„Ich möchte gern noch fassen deine Rechte,
Doch wag' ich's nicht, du bist so eiseskalt."

Alle Eindrücke dieser naiven Natur stehen ganz auf der Sinnlichkeit, ohne daß sie dadurch etwas von ihrer menschlichen Vornehmheit verlöre.

Hero verzweifelt nicht und widersetzt sich nicht, als der Oheim ihr die Leiche Leanders nehmen will. Sie ist dem Schicksal ergeben, dem Menschen und Dinge untergeordnet sind; allein das Leben entweicht von ihr, ohne daß sie es mit der Macht des eigenen Willens von sich treibe, wie es die Penthesilea Kleists oder die Bertha in der „Ahnfrau" thut. Hero empfindet sogar Lebensfreude, als sie dem Freunde Leanders die Hand drückt und sie warm findet:

„Du bist so warm.
Wie wohl, wie gut! — Zu leben ist doch süß!"

Das ist tief empfunden, und nur ein großer Dichter konnte dieses letzte Erwachen des Lebens in einer tragischen Person wagen.

Die Handlung endet, wo sie begonnen hatte, im Tempel der Venus, wohin die Leiche gebracht worden war, bevor man sie nach Abydos schickt. Hero ist nun keiner Zurückhaltung mehr fähig und trägt ihre Liebe offen zur Schau, die, wie schon gesagt, der Hohepriester der Welt gerne verheimlicht hätte. Hero spricht aber mit Offenheit von ihrer Neigung und legt Kranz und Gürtel als Brautspende bei dem toten Jüngling nieder. Als die Leiche fortgetragen

[1]) So zu Janthe, denn sie glaubt durch ihre Sorglosigkeit, durch ihren Schlaf Leanders Tod verschuldet zu haben.

werden und die Priesterin dem Oheim folgen soll, willigt Hero wohl ein, will zuvor aber mit ihrer Göttin sich beraten. Sie besteigt mit ausgebreiteten Armen die Stufen des Altars und ruft aus: „Leander! Leander!" Janthe unterstützt die wankende Hero, diese aber stürzt tot die Stufen hinab.

Dieses Drama wurde nicht mit derselben Eile vollendet, in welcher die früheren geschrieben wurden. Die jugendliche Hast, der Alpdruck seiner früheren suggestiven Schaffensweise hatte ihn verlassen. Der Dichter arbeitete zwar noch immer unter dem lebhaften Eindrucke der Illusion seiner ehemaligen Liebe zu Charlotte und Marie, aber nun war noch Raum zur Reflexion und zur Selbstkritik, die dem Werke zu statten kamen. Wir wissen, daß er in den verschiedenen Umarbeitungen des Dramas jeden äußeren Bühneneffekt zu beseitigen suchte[1]), eben um neben der einfachen Handlung Raum zur breiteren Durchführung seines poetischen Gedankens zu haben. Zweifellos ist es eine reife Kunst, die hier der Dichter gab[2]): eine Kunst, der die leidenschaftliche Glut der Jugend das innere Feuer verliehen hat, bei der aber die Reflexion einer verfeinerten Natur es verstanden, die Leidenschaft zu zügeln und das Ganze mit einem künstlerischen Ebenmaß herauszuarbeiten.

---

[1]) Sauer, a. o. O. S. 71.

[2]) Schon Scherer, der am Anfange seiner ausgezeichneten Abhandlung (Vorträge S. 193) aufrichtig erklärte: „Grillparzer war mir nie sympathisch", schloß den Artikel über dieses Drama mit den Worten: „Wir möchten dem Dichter zurufen, was der Priester zur Hero sagt: Du bist gereift" (a. o. O. S. 260).



König Ottokars Glück und Ende.

Bevor Grillparzer diese Dichtung begann, machte er eingehende Studien (1819) über den Geschichtsabschnitt, in welchem sich die Ereignisse des Dramas abspielten; und thatsächlich blieb er in seinem Werke der historischen Wahrheit treu.[1])

Es ist ein Stoff aus der Geschichte des Österreich im dreizehnten Jahrhundert, als die Dynastie der Babenberge zu Ende war und nach einem schrecklichen und an Blutthaten reichen Interregnum die Habsburger den Thron bestiegen.

Der letzte Babenberger starb kinderlos 1246; er hinterließ drei Schwestern, von denen die älteste, Margarete, die Gattin jenes Heinrich VII. von Hohenstaufen, dem Sohne Friedrichs II., gewesen war, der als Gefangener 1242 in Apulien starb. Diese Thränen-Königin gelobte, nachdem sie Witwe geworden und kurz darauf auch

---

[1]) Alfred Klaar schrieb ausführlich über die Quellen dieses Dramas in „König Ottokars Glück und Ende. Eine Untersuchung über die Quellen der Grillparzerischen Tragödie" (Leipzig 1885). Die Vergleiche zwischen dieser Dichtung und der Geschichte, die auch von Lichtenheld in der Schulausgabe erwähnt sind, bezeugen, was wir behauptet haben, und geben Scherer recht, der einige Quellen und namentlich die gereimte Chronik verglichen hat, die dem Ottokar von Horneck zugeschrieben wird, und behauptet hat (Vorträge S. 244): „Die Vergleichung Grillparzers mit den historischen Quellen ist sehr lehrreich. . . . Sein Verfahren kann als Muster und Vorbild für ähnliche Arbeiten dienen."

Bemerkenswert ist namentlich, daß der Dichter nichts ausläßt; auch nichts „. . . . was ein Stümper für durchweg belanglos" gehalten haben würde (Klaar, Untersuchung S. 113), und derselbe Verfasser hat recht, wenn er sagt: „Ottokar ist berechnet, ja bis ins kleinste berechnet!"

ihre Kinder verlor, eine ewige Trauer. Vier Prätendenten erstanden, unter ihnen der Kaiser selbst, die sich um die Throne der Herzogtümer Österreich und Steiermark stritten, und sie wollten durch die Waffen entscheiden, wem die Herrschaft über diese Länder zufallen solle. Der schlaue Wenzeslaus von Böhmen, einer der Mitbewerber, faßte den Gedanken, die Margarete seinem Sohne Ottokar zur Gattin zu geben, um seine Ansprüche durch die Rechte der Witwe zu unterstützen. Der Plan glückte: Ottokar heiratete im Alter von einundzwanzig Jahren (1252) die schon dreiundvierzig Jahre alte Margarete und erhielt so die Herrschaft über Österreich, mit welcher er noch im selben Jahre, nach dem Tode seines Vaters, die Krone Böhmens vereinte. Er besiegte 1260 die Ungarn bei Kroissenbrunn, schloß Frieden und sicherte sich durch die Heirat mit Kunigunde, der Nichte des Königs Bela, 1261 das Herzogtum Steiermark, nachdem er die Margarete aus Staatsgründen verstoßen hatte, und auch weil sie schon in vorgerückten Jahren war und ihm keinen Thronfolger mehr schenken konnte. 1269 wurde Ottokar durch einen Erbvertrag auch noch Herrscher über Kärnten und Krain.

Um seinen Erfolgen die Krone aufzusetzen, wünscht Ottokar zum Kaiser ernannt zu werden, wenn er auch nicht gerade zeigt, daß ihm viel an dieser Würde gelegen ist. In der That war er derjenige unter den Rivalen, der die meisten Aussichten auf die Erfüllung seiner stillen Wünsche hatte; aber Rudolf von Habsburg wurde 1273 gewählt.

Der neue Kaiser lud dreimal vergeblich Ottokar zu einer Zusammenkunft ein, um die Lehensverträge festzustellen. Da aber Ottokar nicht erschien und den kaiserlichen Boten gegenüber Ausflüchte machte, that Rudolf ihn 1274 in Acht und Bann. Erst 1276 entschloß sich Ottokar zu einem Übereinkommen mit dem Kaiser, durch welches ersterer alle deutschen Provinzen abtreten mußte und nur die Erbstaaten Böhmen und Mähren als Lehen behalten durfte. Um die Erfüllung der Verträge entstanden aber Zwistigkeiten, welche durch die Waffen geschlichtet werden mußten, und so wurde 1278 die Schlacht auf dem Marchfelde geschlagen, in welcher Ottokar von seinem General Milota verraten und von zwei Rittern im Kampfe getötet wurde, trotz Rudolfs ausdrücklichem Befehle, den König Ottokar zu schonen.

Das Drama beginnt mit der Verstoßung der Margarete, wie überhaupt alle geschichtlichen Ereignisse sich auch in dem Werke abspielen. Nur eine Freiheit hat sich der Dichter erlaubt, und zwar die, daß

er der dramatischen Perspektive zuliebe die Ereignisse zusammenzog, die sich in Wirklichkeit in einem Zeitraume von siebzehn Jahren abwickelten.[1]) In der Zeichnung der Charaktere aber folgte er eingedenk Lessings Wort, daß dieselben dem Dichter heilig sein müßten, den historischen Angaben und der Tradition.[2])

Besonders hat Grillparzer den Charakter Rudolfs von Habsburg, wenn er auch der Geschichte folgte, doch nach jenem Bilde traditioneller, volkstümlicher Gunst dargestellt, so, wie der große und gutmütige Begründer der habsburgischen Monarchie in dem Herzen seiner österreichischen Unterthanen fortlebte. Der Dichter selbst sagt (X, 115): „Wenn nun zugleich aus dem Untergange Ottokars die Gründung der habsburgischen Dynastie in Österreich hervorging, so war das für einen österreichischen Dichter eine unbezahlbare Gottesgabe", und man kann sogar behaupten, daß das historische Ereignis die beseelende Idee des Werkes ist und dem ganzen eine besondere

[1]) Es war besonders bedeutungsvoll, daß der Dichter in dem ersten Akte alle die glücklichen Ereignisse der Herrschaft Ottokars anhäufte, um dann, wie in der Geschichte des Polykrates, durch den Umschlag des Glückes eine um so größere Wirkung erzielen zu können. Grillparzer gedachte 1822 eine Tragödie „Die Glücklichen" zu schreiben, mit Amasis, Polykrates und einem dritten. Aus diesem Werke sollte hervorgehen, daß das Glück niemandem stand hält, am wenigsten von allen dem Vermessenen. In der sinkenden Handlung treffen wir einen ähnlichen Punkt. Wie eine Drohung der Nemesis empfinden wir schon im ersten Akte das blitzartig auftauchende Motiv der schuldvollen und für Ottokar unheilvollen Liebe zwischen der neuen Königin Kunigunde und dem Ritter Zawisch. Geschichtlich weiß man nicht, wann diese Liebe begonnen hat — denn von ihr sagen nur zwei Quellen (vergl. Klaar, S. 23) —, nur eins ist sicher, daß die Liebenden nach Ottokars Tode sich geheiratet haben. Geschichtlich unsicher ist die Gestalt der unglücklichen Bertha, der Nichte des Zawisch, die, von Ottokar betrogen, im Wahnsinn endet wie die Bertha in der „Ahnfrau". Gewiß ist es jedoch, daß der Böhmenkönig galante Abenteuer liebte, und einige Überlieferungen stellen sogar seinen Tod mit der Rache um ein Weib in Verbindung. — Erfunden ist der Aufenthalt Rudolfs am Hofe zu Prag. Andererseits aber berichten einige Überlieferungen von militärischen Diensten, die Rudolf dem Böhmenkönige geleistet haben soll, und erzählen, daß er an der Schlacht bei Kroissenbrunn teilgenommen habe. Erfunden ist auch die Teilnahme des Grafen von Habsburg an dem Heereszug gegen die heidnischen Preußen. Aber das widerspricht nicht dem frommen Charakter Rudolfs, wie er ja allen auch durch die Ballade Schillers bekannt ist, die auf einer Thatsache beruht. — Im großen und ganzen hatte der Dichter wohl recht zu sagen (X, 115), daß er „beinahe alle Ereignisse, die ich (Grillparzer) brauchte, in der Geschichte oder Sage bereitliegend vorfand".

[2]) Obgleich Grillparzer (X, 116) selbst sagt: „Über welchen Charakter irgend einer historischen Person ist man denn einig? Der Geschichtschreiber weiß wenig, der Dichter aber muß alles wissen."

Bedeutung giebt. Das historische Motiv liegt auch dem Enthusiasmus zu Grunde, der die ganze Masse der Geschehnisse durchweht: es verleiht ihnen Leben und Bedeutung. Schon diese geschichtliche Bedeutung scheint uns an und für sich wichtig genug, um dem Drama den Tadel zu nehmen, der ihm auch von Kritikern wie Volkelt nicht erspart wurde — der Vorwurf nämlich, daß eine große geschichtliche Idee diesem Werke mangele. Es ist wahr, daß der Dichter den Geschehnissen einen großen historischen Zug im modernen Sinne nicht gab, da er seine Personen nicht zu Vertretern abstrakter, aus einer synthetischen Philosophie der Geschichte hervorgehenden Ideen gemacht hat, sondern sich mit der objektiven Darstellung der ihnen eigenen thatsächlichen Bedeutung begnügte. Das erscheint uns aber nicht als ein Fehler, denn sie gewinnen auf diese Weise an Ursprünglichkeit, Greifbarkeit und dramatischer Kraft, wie sie eben den Figuren nie eigen sein können, die große symbolische Ideen vertreten, denn bei solchen Gestalten liegt die Größe eben in der Idee; was uns aber den Ottokar interessant macht, das ist seine Persönlichkeit. Aber noch ein anderes trägt dazu bei, unserem Drama und besonders dem Charakter des Helden Wirksamkeit zu verleihen.

Grillparzer hatte schon in seinen frühesten Jahren[1]) daran gedacht, diesen Stoff zu behandeln, und er arbeitete ihn nun aus, als die Welt noch von dem Sturze des großen Napoleon widerhallte. Jene Zeiten, die das Emporsteigen und den jähen Sturz dieses Riesen sahen, mußten ihren Einfluß auch auf die Litteratur geltend machen, und so wurden die Ereignisse mit Bewunderung, Ver

---

[1]) Im Jahre 1809 gedachte er einen „Friedrich den Streitbaren", jenen Friedrich, der auch mit dem Kaiser in Zwistigkeiten geraten war, dramatisch zu gestalten, und er kam um 1817 und 1821 darauf zurück (Sauer a. o. O. S. 48). Ein Fragment des ersten Aktes, das namentlich durch den unschlüssigen, ganz Grillparzerischen Charakter des jungen Frangipani bemerkenswert ist, sowie auch ein großer Teil von dem Plane des Dramas befinden sich im Bd. 14 (S. 31—41). 1819 wollte Grillparzer den Stoff des Ottokar in einem epischen Gedichte („Die Schlacht am Marchfeld") behandeln, von dem einige Fragmente erhalten sind. Die „Rudolphias" des würdigen Prälaten, aber mittelmäßigen Dichters Ladislaus Pyrker erschien 1827, als das Grillparzerische Drama schon beendet war (1823). Was frühere deutsche Dramatiker diesem Stoffe abgewonnen hatten, durfte Grillparzer leichten Herzens ignorieren, auch Kotzebues im Jahre 1815 in Wien aufgeführtes, seichtes und schwächliches Drama: „Rudolf und Ottokar". Lope de Vegas Ottokarstück („La imperial de Oton") war ihm nach seiner eigenen Behauptung damals noch unbekannt (Sauer a. o. O. S. 49). Farinelli (a. o. O. S. 67/68) meint entgegen Sauer, dies allerdings ohne überzeugende Gründe,

wünschungen, Schmerz, aufatmend oder in dem Gefühle der Erleichterung künstlerisch dargestellt. Der unglückliche Kleist hat seinen heftigen „Katechismus eines Deutschen" gegen ihn gerichtet und rief den Befreier wach, der die Verwegenheit Napoleons strafen und das Vaterland entbürden sollte, so wie der Hermann des Kleistschen Dramas.[1]) Von dem ersehnten Arminius, den Kleist in seiner „Hermannsschlacht" zu gestalten wußte, hat der Rudolf unseres Dramas, der ebenfalls den verwegenen Eroberer besiegte, die Größe, die Gutmütigkeit und die Einfachheit mit

daß Grillparzer die Lopeische Dichtung damals schon gekannt habe, erkennt aber auch an (S. 66): „Zur dramatischen Behandlung der Schicksale Ottokars brauchte Grillparzer nicht erst durch Lope aufgemuntert zu werden." Unter den Plänen Matthäus Collins befand sich ein Ottokardrama und auch die Karoline Pichler hatte sich des patriotischen Stoffes bemächtigt. Über das Drama von Kotzebue sagt Grillparzer (X, 127): „Ottokar . . . in dem der Held zu einer Art Kinderschreck gemacht war."

[1]) Noch sehr jung, 1810, hatte auch Grillparzer zwei Dramen begonnen, die er aber nicht zu Ende führte und in denen sein Verlangen nach Befreiung von dem Napoleonischen Joche durchbrach: „Spartakus" und „Alfred der Große". Das Fragment von „Spartakus", von dem uns der erste Akt erhalten ist, ist im Schillerischen Stile geschrieben. Die Liebe zu einem römischen Mädchen hat den Helden ganz umfangen:

„In dessen Busen nur für zwei Gefühle,
Für zwei Entschlüsse Raum war: Freiheit
Und Haß gen Rom, das allverschlingende . . ."

der Ruf: „Wann wird ein Retter kommen unserm Unglück?" und das Verlangen nach Rache, wie:

„ . . . . . jeden
Von meinen Seufzern sollte mir mit Wucher
Das Todesröcheln eines Römers zahlen!"

oder im „Alfred", wo in den beiden erhaltenen Akten der Shakespearische Stil nachgeahmt ist:

„Ich wein' um euch und um mein Vaterland!"

und

„Wir wollen unser Leben hoch verkaufen
Und an des Vaterlandes Scheiterhaufen
Als treuergebne Diener fechtend fallen!"

kommen gewiß ganz aus dem Herzen des Dichters, der ein ebenso begeisterter Patriot wie sein Vater war. Trotzdem fühlte er sich aber von der Napoleonischen Größe wie von einer magischen Kraft angezogen, und obgleich der junge Dichter kein Freund von militärischem Prunk war, so ging er doch, die Paraden zu sehen, die der Franzosenkaiser im Jahre 1809 in Wien abhielt. „Er bezauberte mich wie die Schlange den Vogel" (X, 46). Später hätte er gerne Napoleon zu dem Helden eines Dramas gemacht, aber die über viele Jahre und Orte zerstreuten Ereignisse widerstrebten dem nach Geschlossenheit verlangenden dramatischen Gefüge. Doch nach des Kaisers Tode widmete Grillparzer ihm einige beredte Strophen (I, 107 u. folg.).

einer Mischung von Unparteilichkeit und Mäßigung, wie sie der Held Kleists nicht besitzen konnte, denn dieser wurde in einer Epoche geschaffen, in welcher der Gedanke an eine Überwindung Napoleons als eine Utopie erscheinen mußte.

Das Andenken an den großen und populären Napoleon verlieh ohne Zweifel dem Ottokar unseres Dichters Leben und Gestalt, und Grillparzer konnte deshalb auch seinem Helden Plastizität geben, uns ihn interessant machen, wie es sonst bei diesem Helden des Mittelalters, dem Führer der Böhmen, nur schwerlich hätte möglich sein können.

Einen bemerkenswerten Berührungspunkt hat, wie der Dichter selbst sagte, der alte Held mit dem modernen. Von beiden wendet sich das Glück, nachdem sie ihre erste Gattin verstoßen haben.

In diesem Drama sind, wie von allen Kritikern anerkannt wird, sämtliche Charaktere individualisiert und vertieft. Dem Dichter treten in der Geschichte schon wohlgeformte und eigenartig organisierte Menschen entgegen, so daß die psychologische Durchführung, die Individualisierung derselben, schon vorgezeichnet war. Namentlich ist Ottokar in seinem Ungestüm, in seiner Großmut, in seiner Unmäßigkeit in der Freude wie im Schmerz, in seiner Unfähigkeit sich zu beherrschen, in seinem Mangel an Rücksichten gegen seine Umgebung[1]) — Eigenschaften, die den Halbbarbaren beweisen — in seiner Auffassung der Herrschaft als Despotismus ein sehr gelungener Charakter.

Er ist der vom Glück begünstigte Eroberer, der sich selbst und seinem Glücke vertraut und kein anderes Gesetz als seinen Willen kennt.[2]) Charakteristisch ist sein Zutrauen zu den Leuten und sein Haß gegen das Mißtrauen:

„O, Argwohn, Spürhund aus des Teufels Meute!"

[1]) So z. B. gegen den Bürgermeister von Prag, von dem er sich die Stiefel ausziehen läßt, gegen die Gesandten der Tataren und gegen die Großen seines Reiches.

[2]) So unterbricht er sich, als er die Gründe aufzählt, aus denen er sich von Margarete scheiden lassen will:

„Allein, wozu noch lange eins und zwei?
Denn erstens, zweitens, drittens: 's bleibt dabei!"

So müssen die Böhmen einen Teil der Stadt räumen, um ihn den Deutschen als Wohnsitz zu überlassen. Freilich befiehlt Ottokar dies, um die Kultur und den Wohlstand des Landes zu fördern — aber trotzdem bleibt es eine Gewaltthat.

Er ist aber zu leichtgläubig und merkt daher nicht die Intriguen, mit denen er umsponnen wird, und in die sogar seine Gattin selbst mit hineingezogen worden ist.

So selbstbewußt er aber im Glück ist, so rasch und unvermittelt tritt eine vollständige Entmutigung bei ihm ein, als das Glück sich von ihm abwendet. Er ist eine wilde, aus Extremen zusammengesetzte Natur. Und es ist ein feiner Zug von dem Dichter gewesen, auf den Ottokar die Überlegenheit einer der Selbstbeherrschung fähigen Natur wirken zu lassen — in diesem Falle die des Kaisers Rudolf. In seiner Einfachheit, in der Bescheidenheit seines ganzen Wesens, das er aber, wenn nötig zu absoluter Festigkeit und erhabener Würde zu steigern weiß, übt Rudolf mit seinen stahlgrauen Augen eine wahre suggestive Kraft auf den feurigen König der Böhmen aus. Ottokar beugt sich dem Willen des Kaisers trotz der prunkhaften Breitspurigkeit, in der er auftritt, liefert ihm aus, was er verlangt und empfängt knieend die Reichslehen. — Die vollkommene Niedergeschlagenheit Ottokars nach dieser Demütigung[1]), die von den Kritikern schon so oft getadelt und als eines Helden unwürdig erachtet wurde, scheint uns gerade die notwendige Ergänzung seines, wenn man so sagen darf, aus Instinkten zusammengesetzten Charakters zu sein. Ottokar muß dem ganz aus Vernunft und Willenskraft bestehenden Charakter Rudolfs unterliegen, fast freiwillig unterliegen und dann den tiefsten Schmerz darüber empfinden. Diese Erniederung, der wieder eine Aufrichtung folgen muß, ist mit der vollständigen, bis zur Feigheit herabreichenden seelischen Vernichtung des Prinzen von Homburg bei Kleist vergleichbar. Beide Regungen, obgleich sie im Widerspruch zum Heldentypus stehen, beruhen auf den individuellen Naturen der Personen und müssen daher hingenommen werden.

Die urwüchsige Natur Ottokars ist trotz ihrer Heftigkeit und Ungerechtigkeit keine böse. Ottokar hat sogar einen Teil natürlicher, angeborener Güte.[2]) Die Gewissenhaftigkeit, die dem Kaiser zu-

---

[1]) Ottokars Demütigung wird dadurch noch größer, daß Zawisch, der Geliebte der Königin, mit seinem Schwerte die Schnüre des Zeltes durchschlägt, in das sich Rudolf und Ottokar zurückgezogen haben, so daß die Vorhänge fallen. Zawisch thut dies, damit alle den knieenden Böhmenkönig sähen und daß dadurch in dessen Seele der Rachedurst erwache, der ihn noch ganz zu Grunde richte. Diese That ist nicht historisch; Berichte haben sie dem Rudolf selbst zugeschrieben. (Vergl. Klaar, a. o. O. S. 81, und Lichtenheld, a. o. O. S. 21.)

[2]) Grillparzer selbst zog einen Vergleich zwischen Ottokar und Napoleon und sagte (X, 114): „Beide, wenn auch in ungeheurem Abstande, thatkräftige

geschworenen Verträge zu halten, die Zuneigung zu seinem Kanzler Braun von Olmütz, das Bewußtsein der eigenen Schuld und die Reue in der herrlichen Scene vor der Schlacht bei der Leiche der Margarete, die er unerwartet in ihrem Sarge in einem Turme findet[1]) — dies alles zeigt uns die guten Seiten seines Charakters. Und diese gute Eigenschaft nehmen wir gerne als wahr hin und versöhnen uns mit ihm. Trotzdem kann uns aber Ottokar nicht groß und als unserer Liebe würdig erscheinen. Wir können diesen Böhmen König menschlich begreifen, entschuldigen und bedauern, aber weder bewundern noch lieben.

Der Bau dieses an Ereignissen und Personen so reichen Dramas ist einfach und klar. Das Interesse, das eigentlich nur an das Glück des Helden und an seinen plötzlichen Sturz geknüpft ist, bleibt wach, auch während all der Episoden, die geschickt und eng mit dem Ganzen verflochten sind.

Die Hauptepisode ist die Intrigue des Zawisch Rosenberg mit der Königin Kunigunde. Die böhmische Familie der Rosenberge, die sogar glauben, Ansprüche auf den Thron erheben zu dürfen, ist

---

Männer, Eroberer, ohne eigentliche Bösartigkeit, durch die Umstände zur Härte, wohl gar zur Tyrannei getrieben"; und von Napoleon, durch den er auf die Idee seines Ottokar kam, sagte er (IX, 72): „Er ist nicht grausam von Natur, kaum hart, und doch begeht er Härten und Grausamkeiten, wenn die Ausführung seiner Pläne es fordert."

[1]) In dem Drama erfahren wir, daß der Leichnam der erst gestorbenen Königin Margarete nach Lilienfeld gebracht werden sollte. Margarete hatte sich nach Krems zurückgezogen und wurde von da von „Streifern" des Heeres Ottokars vertrieben: sie wollte nach Marchegg zum Kaiser, starb unterwegs und ihr Leichnam wurde in dem bereits erwähnten Turm niedergestellt. Grillparzer ließ sie 1278 sterben (der historische Sterbetag fällt in das Jahr 1267). Daß jedoch der Dichter den Ottokar, als er die Königin nennen hört, glauben läßt, es sei Kunigunde, dünkt uns nicht so schön, wie es Klaar vorgekommen ist (a. o. O. S. 27). Schön aber ist die durch diese Scene bedingte Bekehrung Ottokars:

„Bist heimgegangen, treue, fromme Seele,
Mit dem Gefühl des Unrechts in der Brust,
Und stehst wohl jetzt vor Gottes Richterstuhl
Und klagst mich an, rufst Rache wider mich!
O, thu's nicht, Margarete, thu es nicht!
Du bist gerächt. Um was ich dich und alles gab,
Gefallen ist's von mir, wie Laub im Herbst;
Was ich gesammelt, ist im Wind zerstoben,
Der Segen fort, der fruchtend kommt von oben,
Und einsam steh' ich da, von Leid gebeugt,
Und niemand tröstet mich und niemand hört mich!
— — — — — — — — — — — — — —
Du hast mich oft getröstet; tröste nun!
Streck' aus die kalte Hand und segne mich!" (V. Akt.)

von dem Könige beleidigt worden. Dies erklärt teilweise ihren Verrat und die unheilvolle Rolle, die ihre Mitglieder dem Könige gegenüber spielen. Und so ist es auch durchaus wahrscheinlich, daß Milota ihn in der entscheidenden Schlacht verrät, aus Haß, den er wie die ganze böhmische Aristokratie gegen den verwegenen König hegt, weil er die Deutschen so begünstigte. Besonders Zawisch ist eine wohlgelungene Figur. Er ist ein skeptischer Heuchler, der aber doch nicht unsympathisch wird: er ist ein in allen Listen erfahrener Ritter und Dichter, der das Herz der Königin zu erobern weiß[1]), um seinem Eigensinn, seinem Rachedurst gegen Ottokar Genüge zu thun. Er ist ein dämonischer, ein böser Geist neben Ottokar, ausgestattet mit der Schlauheit und der Erfindungsgabe, mit den Eigenschaften des Diplomaten, die dem Könige fehlen.

Auch die Königin Kunigunde ist gut gezeichnet. Sie bedeutet für Ottokar einen Teil der Strafe, die ihn treffen mußte, nachdem er die erste Gattin verstoßen hatte. Die leidenschaftliche und grausame Ungarin verrät den Gatten, um sich für die in der Ehe erlittenen Enttäuschungen zu rächen. Sie glaubte die Sorgen und Ehrungen der Herrschaft mit Ottokar teilen zu dürfen, während sie sich damit begnügen mußte, nur dessen Gattin zu sein.

Die grausamen Verspottungen, deren auch die volkstümliche Überlieferung Erwähnunig thut (vergl. Klaar, a. o. O. S. 84), und mit denen das ehrgeizige Weib den Gatten empfängt, nachdem er sich vor dem Willen des Kaisers gebeugt hatte, bringen ihn zu dem Entschlusse, sich zu empören, und treiben ihn zu dem Kriege, der ihn das Leben kosten sollte.

Hier äußert sich plötzlich in dem Gedemütigten und Gebrochenen — in dem Helden, der sonst so thatkräftig ist, daß er, wie Volkelt bemerkt, einzig unter den Figuren unseres Dichters dasteht — der echt Grillparzerische Zug der Schwäche, der Unentschlossenheit. Das ist, wie wenn aus atavistischen Gründen plötzlich unter eigentümlichen Umständen oder durch eine Krankheit in dem Gesichte eines Menschen ein besonderer Zug auftaucht und so eine während einer langen Zeit unbeachtet gebliebene Ähnlichkeit des Betreffenden mit seinen Verwandten wieder zu Tage fördert.

---

[1]) Im Manuskript schloß der kurze Monolog des Zawisch im Anfange des zweiten Aktes mit den Versen:

„Ei, Ottokar, was gilt's, die Kunigunden
Sind Weiber, wie's die Bertha sind. Frisch auf,
Es sei gewagt!" (Klaar, a. o. O. S. 11.)

Ottokar hat sich für den Krieg entschieden, allein in dem letzten Augenblick hält er inne: „Doch holt mir meine Frau!“ er wartet ihr Wort ab, um erst dann den verhängnisvollen Schritt zu thun. Erst als sie ihm sagt: „Kein Mutiger zweifelt da!“ zerreißt der König vor dem Herold das Schreiben des Kaisers, den Vertrag, der seine Unterwerfung befestigen sollte.

Der Schluß dieses vierten Aktes ist Shakespeares würdig. Ottokar, noch ganz von dem Gedanken der Auflehnung gegen den neuen Kaiser entflammt, erteilt seine Befehle für den bevorstehenden Krieg. Es ist der erste Tag, an dem er wieder Prag betrat, nachdem er nach der Überlieferung ein Jahr lang beschämt und unerkannt in seinem Lande umhergeirrt war. Seit zwei Tagen hat er nichts gegessen und nicht geschlafen. Seine Gedanken werden plötzlich unklar, seine Entschlossenheit, seine Fähigkeit, rasch Befehle zu geben, hat er verloren. Er wird unsicher, widerruft, um auch seine neuen Worte wieder umzustoßen, dann streckt er sich auf eine Bank nieder:

> „Wie wohl es thut, die Glieder auszustrecken,
> Ist einer müd'!“
> — — — — — — — — — —
> „Doch holt mir meine Frau . . . . .
> Sie soll zu mir sich setzen, soll mir sprechen,
> Bis sich der Schlaf auf meine Wimpern senkt!“

Da diese aber seinem kindlichen Wunsche nicht nachgiebt und nicht kommt, legt Ottokar das Haupt in den Schoß seines treuen Kanzlers Braun von Olmütz und schläft ein. Der mächtige König, der Held in so vielen Schlachten, fühlt nun, von den Schlägen des Schicksals niedergedrückt, vor dem Tage, an dem er seine letzte Karte ausspielen soll, das Bedürfnis nach körperlicher Ruhe und das Verlangen nach Liebe, nach Zärtlichkeit. Ein Gefühl, das er vielleicht seit seiner Kindheit nicht mehr kannte.

Auch die Sprache in diesem Drama ist kraftvoll und anschaulich. Sie ist manchmal sogar derb, doch ohne unnötige Tiraden, frei von Sentenzen. Selten sind längere Reden, von denen wir besonders die nicht entbehren möchten, welche wie ein Hymnus auf die Heimat klingt (III. Akt). Rudolf spricht manchmal im Volkston, in schmuckloser Einfachheit, und dies ermöglicht am besten den Ausdruck seines gutmütigen Charakters. Um so wirkungsvoller sind dann

aber die feierlichen Momente, in denen seine Worte sich zu einer erhabenen Beredsamkeit aufschwingen.[1])

Wenige Dramen sind so verschieden beurteilt worden als gerade dieses. Sogar der aufrichtige und enthusiastische Patriotismus, der die Verherrlichung Österreichs und seiner Monarchie bezweckt, wurde mißverstanden, und die Zensur hielt das Manuskript über ein Jahr lang zurück.[2]) Aber bei der ersten Aufführung im Burgtheater, am 19. Februar 1825 wurde das Drama mit Begeisterung aufgenommen, und um die erste Ausgabe des Buches riß man sich. Es wurde am Tage der ersten Aufführung in der Wallishauserschen Buchhandlung ausgegeben, und an diesem einen Tage sollen 600 Exemplare abgesetzt worden sein (Laube). Nach Grillparzers eigener Angabe (5. Ausg., Bd. 19, S. 119) waren es 900. Ein Kritiker, der abfällig über das Drama sprach, mußte eine Zeit lang Wien verlassen. Nach verschiedenen Aufführungen aber verschwand das Werk von der Bühne. Seit 1856 wurde es wieder gegeben und mit wachsendem Beifall aufgenommen.

Wie schon erwähnt, sind die Kritiken über diese Dichtung sehr verschieden ausgefallen; sie liegen von der absoluten Verurteilung bis zur maßlosen Bewunderung vor.[3]) Und wirklich bieten die

---

[1]) So in dem Gespäche mit Ottokar:

> „Ich bin nicht der, den Ihr voreinst gekannt!
> Nicht Habsburg bin ich, selber Rudolf nicht;
> In diesen Adern rollet Deutschlands Blut,
> Und Deutschlands Pulsschlag klopft in diesem Herzen.
> Was sterblich war, ich hab' es ausgezogen
> Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt.
> — — — — — — — — — — — — —
> Die Welt ist da, damit wir alle leben,
> Und groß ist nur der ein' allein'ge Gott!
> Der Jugendtraum der Erde ist geträumt,
> Und mit den Riesen, mit den Drachen ist
> Der Helden, der Gewalt'gen Zeit dahin."

Der erste Entwurf dieser Dichtung trug den Titel: „Eines Gewaltigen Glück und Ende".

[2]) Dies infolge der Intriguen böhmischer Würdenträger, die ihren größten König in ein wenig günstiges Licht gestellt sahen. Der Dichter erhielt sogar Drohbriefe von Prager Studenten. Das Manuskript wurde durch einen Zufall gerettet. Eines Tages fragte die Kaiserin Karoline Augusta ihren Vorleser, den dramatischen Dichter Matthäus Collin, ob nicht ein neues, interessantes Werk geschrieben worden sei. Und Collin sprach ihr von dem Manuskripte, das bei der Zensurbehörde lag.

[3]) Nach Carlyle (Volkelt, a. o. O. S. 17) sind die Personen in dem Stücke „größtenteils bloße theatralische Automaten, die nur eine mechanische Existenz besitzen". Und für diesen englischen Kritiker ist Grillparzer nur ein Winkel-

Breite des Werkes und die Individualisierung des Helden Gelegenheit zu den verschiedensten Beurteilungen.

Uns scheint aber dieser „König Ottokar" als historisches, als nationales und deshalb patriotisches und naturgemäß volkstümliches Drama nicht übertroffen worden zu sein. Denn es befriedigt nicht nur den Volksgeschmack, sondern es genügt auch den Anforderungen des Ästhetikers. Wenn die Ereignisse sich in diesem Drama auch derart anhäufen, daß sie geräuschvoll genannt und als Effekthascherei angesehen werden können — was ja gerade Carlyle tadelte, so kann man entgegnen, daß in Shakespeares Historien viel mehr

---

dichter. Scherer urteilt in seinen „Vorträgen und Aufsätzen" S. 240 (auch bei Volkelt S. 198): Der Held des Stückes sei „ein Prahlhans, kindisch, roh, verblendet, ohne Kraft und Größe, kurz, nicht geeignet, Teilnahme zu erwecken". Andere, wohlwollendere Kritiker, wie Lichtenheld (a. o. O. S. 38) und Fäulhammer (S. 96) fanden ihn zu unsympathisch und zu unbedeutend. Bulthaupt (III, 90) nennt ihn einen „Durchschnittstypus", einen Typus der für alle Zeit verewigt wurde im „Macbeth", im „Richard III", im „Fiesko" und im „Wallenstein". Andererseits lobt Volkelt (S. 15) den Fortschritt des Dichters in der Darstellung der Individualität und sieht in Ottokar eine zum Herrscher geborene Natur, wie sie bei unserem Dichter nicht wieder zu finden sei. — Mahrenholz (S. 72) beurteilt die beiden Personen des Ottokar und des Rudolf, sowie das ganze Drama, als sehr gut gelungen, und fand, daß in den ersten drei Akten „die großartige Kraft der Shakespeareschen Historien, im ersten auch Schillers unvergleichliches Expositionsgeschick nahezu erreicht" worden sei. Auch Fäulhammer hat gefunden, daß die beiden ersten Akte ausgezeichnet und ganz im Geiste der Shakespeareschen historischen Dramen seien. Sauer (a. o. O. S. 50) sagt: „Aber nicht bloß die dramatische Technik, nicht bloß die Ausführung im einzelnen weist einen wesentlichen Fortschritt gegenüber Grillparzers früheren Dramen auf und zwingt uns zu der hellsten Bewunderung; auch der innere Gehalt des Dramas ist unermeßlich reich, auch die tragische Verwickelung erweist sich der vorurteilslosen Betrachtung als tadellos." Und Koch endlich urteilt (S. 38) über „König Ottokar" und über den „Bruderzwist": „Beide Dramen stehen hinter keinem der Shakespeareschen Historien, vielleicht Richard III ausgenommen, zurück. Die Vereinigung des historisch politischen Interesses mit rein menschlich ergreifendem Inhalte ist beide Male dem Dichter in reinster Vollendung geglückt."

Und ein dramatischer Dichter endlich, Friedrich Hebbel, schrieb, nachdem er die beiden ersten Akte gelesen hatte, in sein Tagebuch, daß, wenn die folgenden Akte den beiden ersten entsprächen, der „König Ottokar" die beste historische Tragödie der ganzen deutschen Litteratur sein würde. Gleich darauf sah er aber, daß die letzten drei Akte den ersten nicht gleich kämen, obgleich sie einige höchst bedeutungsvolle Züge enthielten, und er schließt: „Ich begreife Geister dieser Art nicht. Bei mir tritt am Schluß erst die ganze Kraft in die Blume!" Aber das war eben der Unterschied — der energievolle Charakter Hebbels war eben vollkommen das Gegenteil von dem Grillparzers.

Spektakulöses enthalten ist, eben um dem Geschmacke des Volkes entgegenzukommen. Grillparzer selbst war dem historischen Drama wenig geneigt, denn er sah in demselben nicht den Höhepunkt der Kunst.[1]) Er wählte den Stoff zu diesem Drama hauptsächlich, weil „die historisch oder sagenhaft beglaubigten Begebenheiten im stande wären, eine gleiche Gemütsbewegung hervorzubringen, als ob sie eigens zu diesem Zwecke erfunden wären".[2])

Und gewiß kann man auf ihn selbst anwenden, was er von Shakespeare sagt, „daß wenn jener nicht seine auf Novellen und fabelhafte Sagen gegründeten Stücke geschrieben hätte, von seinen historischen wenig die Rede sein würde"[3]), dies allerdings weniger auf seinen „König Ottokar" als auf seine beiden anderen Dramen aus der nationalen Geschichte.

Trotzdem ist es zu bedauern, daß er, entmutigt, sich so früh aus der Öffentlichkeit, aus dem Leben zurückgezogen hat, und so seine Neigung zur Hypochondrie nährte, daß es ihm nicht mehr möglich war, für die Geschichte seines Vaterlandes das zu thun, was Shakespeare für die englische Geschichte gethan hat.[4])

---

[1]) Werke X, 117.

[2]) X, 118.

[3]) X, 116.

[4]) Dem Philosophen Professor Robert Zimmermann sagte Grillparzer: „Ich hätte wohl noch sechs solche geschrieben, wenn man mir dazu Lust gemacht hätte." (A. Frankl, „Zur Biographie Franz Grillparzers", S. 32.) Es geschah aber das Gegenteil, und es wurde unserem Dichter „immer deutlicher, daß in dem damaligen Österreich für einen Dichter kein Platz sei" (X, 130).



Ein treuer Diener seines Herrn.

Der Stoff zum „treuen Diener" ist der Geschichte Ungarns entnommen, wie der des „König Ottokar" der böhmischen. Der Dichter fand ihn, als er einen Stoff für ein Drama suchte, das am 25. September 1825 aufgeführt werden sollte, dem Tage, an dem die Kaiserin Karoline Augusta zur Königin von Ungarn gekrönt wurde. Aber sei es, daß dieser neue Stoff ihm doch nicht als für jenen Tag geeignet erschien, oder sei es, daß Grillparzers Unentschlossenheit ihn nicht vorwärts kommen ließ — der 25. September samt der Krönung der Karoline Augusta kam heran, doch ein Drama war nicht fertig.

Auf der Reise durch Deutschland (1826) hatte Grillparzer in Weimar Goethe besucht, und der Dichterfürst hatte den jungen Poeten freundlich empfangen. Grillparzer wollte ihm zum Dank für jenen Empfang den „treuen Diener seines Herrn" widmen, aber er that es schließlich doch nicht — und dies vielleicht mit Recht.

Der „treue Diener" wurde am 10. März 1826 begonnen und am 18. Februar 1828 im Burgtheater in Gegenwart Franz I. aufgeführt. Der Kaiser ließ sofort dem Dichter seinen Dank für den Genuß ausdrücken, ließ ihm aber zugleich auch den seltsamen Vorschlag machen, Grillparzer solle ihm das Drama verkaufen, es gefalle ihm so sehr, daß er es als einziger Besitzer in seiner Bibliothek aufbewahren wolle. Grillparzer wußte es zu verhindern, daß diese so liebenswürdig ausgedrückte Beabsichtigung einer Begrabung seines

Werkes ausgeführt wurde. Der „treue Diener“ gelangte auch fernerhin zur Aufführung und wurde 1830 gedruckt. Die liberale Kritik Deutschlands nahm das Werk mit allerhand Ausstellungen auf, die teilweise leider auch heute noch wiederholt werden: sie warf diesem Stücke „Servilismus“ vor, und auch die Wiener Kritik verhielt sich ziemlich kühl, trotz des großen, übrigens vorübergehenden Bühnenerfolges.

Dieser Stoff, der von einem ungarischen Enthusiasten auch schon Schiller zur Dramatisierung in Vorschlag gebracht worden war, hat den Bancbanus zum Helden, dem vom König[1]), als er ins Feld zog, der Schutz seines Hauses und die Erledigung der Staatsgeschäfte anvertraut worden war. Der alte Bancbanus hat die schöne Erny zur Frau, für die Prinz Otto von Meran, der Bruder der Königin, in Liebe entbrannte. Die Königin ist ihrem leichtlebigen Bruder so sehr zugethan, daß sie seine Leidenschaft zu der tugendhaften Gattin des Statthalters begünstigt, und all ihrer Pflichten und Würden vergessend, die Erny in Ottos Zimmer lockt, um diesem eine geheime Unterredung mit dem so heiß begehrten Weibe zu ermöglichen. Erny kann sich vor dem erregten Prinzen, der sie entführen will, nur dadurch retten, daß sie einen Dolch ergreift und sich die Brust durchstößt.

Es ist nicht Ernys, schon von den Hofleuten verhöhnter und beleidigter Gatte, der, wie es in der Geschichte, oder in der Sage geschieht[2]), das unschuldige, heldenhafte Opfer der Lüsternheit rächt, sondern es sind seine Verwandten, adelige Ungarn, die einen Aufruhr anzetteln, um den Bruder der Königin in ihre Gewalt zu bekommen. Bancbanus bleibt seinem Versprechen an den König, den Frieden

---

[1]) Andreas II., 1205—1236.

[2]) Und auch in dem Drama (von 1816) des Ungarn Joseph Katona (nach Sauer, a. o. O. S. 51, von 1814—15), das erst 1858 ins Deutsche übersetzt wurde. Scherer, der in seinen „Vorträgen“ (S. 249) eine ausführliche Besprechung des ungarischen Dramas giebt, sagt, daß es als das beste nationale Drama der Ungarn betrachtet werde, und daß es trotz der technischen Unzulänglichkeit einige große Schönheiten enthalte. Nach der Geschichte von Feßler, ebenfalls von Scherer (S. 247 u. folg.) angeführt, wurde die Königin von den Grafen Peter und Simon getötet, dies aber im Einverständnis mit Bancbanus. In beiden Fassungen wird der Gattin des Statthalters wirklich eine Beschimpfung angethan, und Prinz Otto entflieht. Aus dem kurzen Bericht, den Sauer (a. o. O. S. 82) vom „Demetrius“ des Lope de Vega giebt, geht hervor, daß der große Zug der Aufopferung, der das spanische Drama durchweht, Grillparzer beeinflußt zu haben scheint, als er den vorliegenden historischen Stoff behandelte.

im Hause und im Reiche aufrecht zu erhalten, treu, widersteht in seinem Schmerze und in seinem Unwillen den Aufrührern und bringt den Knaben des Königs, die Königin und den Herzog Otto in Sicherheit. Die Königin aber wird zufällig von einem von den Aufrührern geworfenen Dolche getroffen[1]) und stürzt tot nieder; das Kind und Otto sind gerettet. Als Andreas II. zurückkehrt und den treuen Bancbanus belohnen will, weist dieser alle Gaben und Ehren zurück und verlangt nur, sich in sein Schloß zurückziehen zu dürfen, um daselbst seine letzten Jahre zubringen und seine Gattin beweinen zu können.

Schon aus der Inhaltsangabe geht hervor, welch ein unsympathisches Thema der Dichter gewählt hat, wie auch, daß es ihn selbst nicht befriedigen konnte.[2]) Zweifellos ist dieser Heroismus in der Pflicht tragisch. Aber wie gewisse Martyrien der heiligen Legenden so hat auch dieses übermäßige Pflichtbewußtsein etwas an sich, was mit den der menschlichen Natur angeborenen Instinkten unvereinbar ist. Wir werden von dieser übertriebenen Unterthanentreue so sehr verletzt oder doch abgestoßen, daß jeder ästhetische

---

1) Peter, Ernys Bruder, sieht in einem unterirdischen Raume jemanden den Mantel und das Schwert des Prinzen Otto von sich werfen und schleudert seinen Dolch der betreffenden Person nach, die in einen Korridor flüchtet. Die Person wird getroffen — es ist die Königin. Sie hat die von ihrem entflohenen Bruder zurückgelassenen Stücke aufgehoben und, als sie Tritte nahen hört, in der Verwirrung wieder von sich geworfen. — Scherer (a. o. O. S. 250) hat recht, wenn er in dieser That einen Zufall, ein Mißverständnis, wie in dem Tode der Gräfin von Lavagna im „Fiesko", oder der Maria im „Erbförster" von Otto Ludwig, oder wie in der Tötung des Ottokar und der Agnes in der „Familie Schroffenstein" von Heinrich v. Kleist sieht. Aber die ironische Bemerkung: „Wäre früher Licht zur Hand gewesen, so war der Irrtum nicht möglich", scheint nicht berechtigt zu sein; die Königin hatte sich in einen Gang geflüchtet, in dem man wahrscheinlich die Personen nicht erkennen konnte. Daß „an dem Tode der Königin niemand schuldig ist als der Teufel Zufall", wie Scherer (a. o. O. S. 251) sich ausdrückt, das versteht man auch, ohne daß man die Worte Simons:

„Weil uns der Teufel gaukelnd hier genarrt"

kommentiert; man muß aber hervorheben, daß es einer jener Zufälle ist, die weder die Wahrscheinlichkeit, noch die Moral der Gerechtigkeit verletzen. Und in dem verdienten Tode der Königin kann man die Strafe einer höheren Macht erkennen. Trefflich passen hierher Bulthaupts Worte (III, 133): „Das Schicksal schiebt nie die Personen bloß äußerlich weiter, und diese thun wiederum nichts, was das Schicksal nicht besiegelte."

2) „Meine Freude über meinen Erfolg war nur mäßig, da das Stück bei mir kein inneres Bedürfnis befriedigte." (X, 156.)

Effekt, jeder künstlerische Genuß verloren geht, und vergeblich wird sich die Kunst bemühen, derartige Motive uns genießbar machen zu wollen. Man denke nur an die Malerei der Kölnischen Schule, deren Heilige mit ihren blauen und blutigen Malen, deren Märtyrerscenen uns abstoßen, trotz der seltenen Technik jener Kunst.

Man könnte auch bemerken, daß Bancbanus den Tod seiner Gattin und den der Königin hätte verhindern können, wenn er, der die Absichten des Prinzen doch kannte, nur rechtzeitig die schöne Erny vom Hofe entfernt hätte. Aber er baute mit Recht auf die Treue seines Weibes; und dieses edle Gefühl des Greises rechtfertigt sein Benehmen, als er sich weigert, bei ihr zu bleiben — eben weil sie selbst sich zu schützen wisse.[1]) Allein das giebt ihm noch nicht das Recht, sie in sicherer Gefahr zu lassen, nur weil die Hofetikette es nicht erlaubt, daß der Gast sich entferne, bevor das Fest zu Ende ist. In der Hingebung an die Pflicht konnte er sich selbst opfern, aber nicht andere.

Die Charaktere an sich sind so lebendig, so individuell durchgeführt, daß wir nicht umhin können, sie zu bewundern. Die Handlung ist, eben infolge der Charakterzeichnung, lebhaft und interessant bis zum Ende des vierten Aktes, bis zum Tode der Gräfin. Dann aber, als Bancbanus mit seiner Treue nur noch allein dasteht, fällt sie ab. Und das ist der Beweis für die Behauptung, daß das vom Dichter gewählte Motiv nicht fähig sei, unsere Teilnahme wachzuhalten.

Bancbanus wurde schon von Grillparzer selbst charakterisiert, als er ihn einen „ziemlich bornierten Mann" nannte.[2]) Es ist offenbar, daß der Dichter mit Bancbanus nicht einen vollkommenen Typus, sondern ein Individuum geben wollte: den Sechzigjährigen mit den hochgezogenen Augenbrauen, mit der Lederhaut, verknöchert in dem Dienste seines Herrn und der Gerechtigkeit. Er sagt zu Erny:

„Mein liebes Kind,
Nur eine Schmach weiß ich auf dieser Erde,
Und die heißt: unrecht thun!"

---

[1]) „Die Ehre einer Frau ist eine eh'rne Mauer,
Wer die durchgräbt, der spaltet Quadern auch."

[2]) „Seine Gesinnungen können übrigens nicht für die des Verfassers gelten, da Bancbanus bei allen seinen Charakterzügen zugleich als ein ziemlich bornierter Mann geschildert ist." (Werke X, 156.)

Zu dem Tadel, der diesem Drama „Servilismus“ nachsagte, trug auch der Umstand bei, daß der Bancbanus als ein Typus betrachtet wurde. Zu diesem Gesichtspunkte hatte der Dichter allerdings selbst Anlaß gegeben durch die etwas erzieherische und moralisierende Art, die er seinem Drama gab und auf die auch schon der Titel hindeutet. Bancbanus ist ein Pedant, wenn auch ein Pedant der Treue.[1]) Aber er war eben derart, daß er in den gegebenen Verhältnissen nicht anders handeln konnte. Mit seinem beschränkten Geiste sieht er nur einen einzigen schmalen Weg, der zum Heile führt, und er schreitet trotz aller Hindernisse auf demselben voran. Für ihn giebt es nur den Befehl seines Herrn und sein eigenes Versprechen, diesen Befehl auszuführen. Und er hält sein Wort in unwandelbarer Gewissenhaftigkeit, trotz aller Schwierigkeiten, aller Schmerzen und Unglücksfälle, trotz des Spottes, den ihm seine Umgebung zollt, und mit dem auch von dem Zuschauer überschüttet zu werden, Gefahr für ihn vorhanden ist. Er ist kein sympathischer Charakter, und dies vielleicht mit der Absicht des Dichters. Aber wir fühlen, daß Bancbanus, wenn auch nicht eine schöne männliche Gestalt, so doch der vornehme Ungar ist, der am Hofe Andreas II. lebt, der es gewohnt ist, energisch aufzutreten, und der um des gegebenen Wortes willen alles und schließlich sich selbst opfert. — Wir fühlen, er ist, wie schon gesagt, eine Individualität.[2]) Trotzdem aber haben diejenigen Kritiker recht, die behaupten, daß der Dichter die Erhebung der unterdrückten Menschlichkeit hätte zu lebhafterem Ausdrucke kommen lassen müssen, wie auch die Selbstüberwindung, deren der Held bedarf, um ruhig zu bleiben, um die ihm angethane Beleidigung

[1]) Schon Scherer (a. o. O. S. 252) sprach von einem pedantischen Zuge in dem Charakter des Bancbanus.

[2]) Außer Grillparzers eigenen Worten (s. S. 339) bestärken uns noch weitere Beweise in unserer Ansicht, daß unser Dichter ein Individuum, ohne es kritisch zu betrachten, darstellen wollte, nicht aber einen als Muster brauchbaren Typus. Dies namentlich, weil Bancbanus als Greis gedacht ist und seine Eigenschaften mehrmals betont sind, wie um die Starrheit seiner Ansichten, seine Ruhe, seine fast beispiellose Geduld zu erklären. Ferner giebt ihm der Dichter Selbstgefälligkeit in seinem Amte, wie sie dem alten Beamten eigen ist, den alles anheimelt, was mit seiner täglichen Verrichtung in Zusammenhang steht. So läßt Bancbanus sich die Papiere zurecht legen, und mit einem gewissen Behagen bereitet er sich zur Durchsicht der Bittschriften vor und prüft, ob die Feder gut gespitzt sei. In den Räumlichkeiten nebenan rauscht das Fest der Königin, wo, wie Bancbanus weiß, der Herzog es mit allen Mitteln versucht, ihm die Gattin abspenstig zu machen. Er aber läßt sich nicht aus seiner Ruhe bringen — er ist der gewissenhafte österreichische Beamte.

mit scheinbarem Gleichmut zu tragen.[1]) Und diese Kritiker sind um so mehr im Rechte, da der Dichter doch in seinen andern Dramen an Monologen nicht spart. Wir sprechen hier von Monologen, da in den Stücken, die im Stile unserer klassischen Werke gehalten sind, die Personen ihren geheimsten und tiefsten Gefühlen in Monologen Ausdruck geben und die Dichtungen Grillparzers ja in diesem Stile geschrieben sind. Der Schmerz des Bancbanus bei dem Tode seiner Erny hätte eines breiteren Ausdruckes bedurft, sein Blut hätte aufwallen und ihn, wäre es auch nur für einen Augenblick gewesen, auf Vergeltung sinnen lassen müssen. Wohl erwartet er Gerechtigkeit vom König, auf den er sein ganzes Vertrauen setzt und der es auch verdient; wohl kann die Rache seines Bruders, des Grafen Simon, und seiner Gattin Erny Bruder, des Grafen Peter, ihm das tote Weib nicht zurückgeben, und er, Bancbanus, hat folglich von dem Standpunkte seiner Vernunft aus recht, sich zu benehmen, wie er es thut, aber die absolute Unterdrückung aller lebhaften und natürlichen Gefühle stößt uns dennoch in demselben Grade ab, wie die Verstümmelung eines menschlichen Körpers unseren Abscheu erregt.

Der Herzog Otto ist der absolute Gegensatz des alten Bancbanus. Es scheint, daß der Dichter in diesen beiden Gestalten die beiden Extreme menschlicher Empfindung schildern wollte: das der höchsten Duldungsfähigkeit, das bis zur Empfindungslosigkeit geht, und das der zügellosen Leidenschaft, die zum Wahnsinn führt. Wie die modernen Psychologen so hat auch unser Dichter uns die Sonderheiten seiner Personen in und durch deren Umwelt verständlich machen wollen. So ist Otto schon von Kindheit auf so sehr verwöhnt worden, daß sein Eigensinn, seine Wünsche für ihn wie für seine Umgebung zu Gesetzen wurden.

> „Geboren auf der unglücksel'gen Höhe,
> Wo man nicht Menschen kennt, nur Schmeichler, Sklaven" (III. Akt) —

ist der junge Fürst es gewohnt, alles nach seinem Willen zu sehen. Begabt mit allen glänzenden Eigenschaften des Körpers und des Geistes wie Zawisch im „Ottokar" ist er der Liebling der Frauen und wird zum Wüstling.

Die Zuneigung seiner Schwester, ja deren Verehrung für ihn ist von dem Dichter mit viel Feinheit durchgeführt. Die starke

---

[1]) So z. B. **Bulthaupt** (III, 187). **Sauer** (a. o. O. S. 52) dagegen bemerkt: „Ja **ein** Wort mehr an Ernys Leiche, und wir hätten nicht mehr den Bancbanus Grillparzers vor uns." Die Worte, die Bancbanus kniend spricht, sind:

> „O Erny! O mein Kind, mein gutes, frommes Kind!"

und entschlossene Gertrud hat bei ihrem fast männlichen Charakter für den Bruder eine so grenzenlose, für alle Fehler blinde Anhänglichkeit, als ob er ein Teil ihrer selbst sei. Sie, die ein Mann hätte sein mögen, ist es in ihm, sie betrachtet Otto als eine Ergänzung ihres Ich[1], und ihre fast nicht mehr geschwisterliche Neigung für den Bruder ist unbesonnen und instinktiv, wie unsere Liebe zu uns selbst. Es ist eine zweite, nicht sehr seltene Form des Egoismus. Otto, an eine solche unbedingte Ergebenheit gewöhnt, achtet diesen Zug schwesterlicher Neigung aber nicht höher als jede andere weibliche Leidenschaft, wie er sie in seinem abenteuerlichen Leben so oft antraf.[2] Der erste Widerstand, die unüberwindliche Ehrbarkeit der Erny reizt ihn und entzündet in seiner leicht erregbaren und hochmütigen Seele einen Vulkan von Leidenschaften, deren verschiedene Elemente weder er noch wir zu unterscheiden vermögen.

Seltsam ist gewiß die Liebe Ottos zu der blonden Erny, der Gattin des Bancbanus. Es ist ein so sonderbares Gefühl in seiner bizarren Seele, daß er selbst nicht zugiebt, sein Gefühl sei Liebe. Er will nur den Widerstand des Weibes brechen, weil er nicht begreift, daß die junge Gräfin ihm „ein schlottrig Scheusal", wie er den Bancbanus nennt, vorziehen kann. Otto von Meran erinnert in seinem Ungestüm an die stürmische Liebe des Don Cesar im „Bruderzwist in Habsburg", jene heftige Liebe um jeden Preis, die mehr dem Hasse gleicht, und um deretwillen der Wahnsinnige das Mädchen tötet, das er für eine Heuchlerin hält, weil es ihn nicht wieder liebt.

Eine solche krankhafte Liebe hat vielleicht ihren Ursprung in der so eigenartigen Seele unseres Dichters selbst, denn auch Zawisch sucht nicht (wie Phaon und Leander) aus elementarem Gefühle heraus das Herz der Kunigunde, der Königin von Böhmen, zu gewinnen, sondern weil ihn das seltsame Wesen der eigenartigen Ungarin reizt. Es sind dies Züge, die ein verwöhntes, ein übersättigtes Liebesempfinden verraten. Auch der Dichter quälte sich damit, in

[1] „Er ist mein Ich, er ist der Mann Gertrude,
Ich bitt' euch, trennt mich nicht von meinem Selbst."

[2] So, als die Königin ihn am frühesten Morgen rufen lassen will, um ihn für die Abwesenheit des Königs zum Reichsverwalter ernennen zu lassen. Der Prinz ist gerade dabei, mit seinen Kumpanen dem Bancbanus jenes beleidigende Ständchen zu bringen, dessen Lärm in den ersten Auftritt des ersten Aktes hereindringt, und das in der zweiten Scene desselben Aktes dargestellt ist, und antwortet dem Hauptmann, der ihn zu der Königin bittet:
„O Schwesterliebe, lästig schon als Liebe!"

der einfachen Seele des Mädchens, das seine ewige Braut blieb, geheime Falten zu entdecken, die thatsächlich nicht vorhanden waren, und vielleicht trug dieses fortwährende Suchen und Mißtrauen dazu bei, ihn von dem wichtigen Schritte abzuhalten, der sicher sein Glück ausgemacht hätte.[1])

Otto ist gewiß nicht ein Abbild des Dichters, aber diese Figur zeugt von der jetzt in ihm auftauchenden Vorliebe für zwiespältige Charaktere. Kleist, Hebbel und Ludwig, letzterer besonders bei seinen Shakespearestudien, gelangten durch ihre Reflexionen über die Kunsttheorie zu der psychologischen und individuellen Vertiefung der Charaktere und verlangten von der Kunst ein Studium der menschlichen Seele, wie es heute in noch größerem Maße üblich ist. Grillparzer gelangte ohne es zu wollen zu dem gleichen Ziele. Er wurde dazu getrieben durch seine unermüdliche Forschungslust, durch das Bedürfnis nach Abwechslung seiner empfindsamen Seele. In der Charakterisierung des Prinzen weist er eine an Kleist erinnernde Kühnheit und einen glücklichen Wagemut auf, dem nach Laubes Behauptung dank dem feurigen Spiele des Schauspielers Löwe das Publikum vielen Beifall spendete. Nachdem Otto mit allen Mitteln, mit Grausamkeit und mit List versucht hatte, das Herz der Gräfin

[1]) Über das seltsame Verhältnis zwischen dem Dichter und Katharina Fröhlich haben wir S. 263 u. folg. gesprochen; doch 1836 gelangt er zu der Überzeugung:

„Des Menschen ew'ges Los, es heißt Entbehren,
Und kein Besitz, als den du dir versagt."

Aber nach wie vielen inneren Kämpfen erst mag er zu dieser trostlosen Folgerung gelangt sein; und wie wird erst das Weib gelitten haben, das ihm bis zu seinem letzten Atemzuge zugethan war, und das trotzdem sagen konnte, als es den Toten auf die Stirne küßte, daß es ihn in seinem ganzen Leben nicht anders geküßt habe. Katharina hatte immer viel Verehrung für ihn, obgleich sie der praktischere Verstand, „seine Weisheit" war, wie er sie im Scherze nannte. In einem von August und Hedda Sauer herausgegebenen Briefe der Katharina an Grillparzer, als er vorübergehend (1843) in Konstantinopel sich befand, erzählt sie eine Anzahl von Einzelheiten über ihre Bekannten, über ihr eigenes und der Schwester Leben, springt von dem „Sie" zu dem „Du" über und schließt mit einer Bitte um Verzeihung dieses „konfusen Briefes: das kommt daher, weil mein Herz so voll, und meine Furcht Sie zu ermüden so groß ist". Es ist noch immer eine Scheu, ein Unbehagen vor diesem verschlossenen Mann, vor diesem Forscher und Sophisten bei ihr bemerkbar, obgleich sie ihn nun seit fünfundzwanzig Jahren kannte. Es ist übrigens trotz dialektischer Anklänge und einiger orthographischer Schnitzer ein entzückender Brief, in dem das liebenswürdige Weib seine Erfahrenheit in der Kunst der Konversation zeigt, die sie gewiß in einem Kreise von auserwählten, in ihrem Hause verkehrenden Leuten übte.

zu gewinnen, sich aber verschmäht, ja verachtet sieht, wirft er sich wie ein eigensinniges Kind auf den Boden nieder. Auch das Unwohlsein, das ihn nach dieser Erregung befällt, sein beharrliches Zurückweisen von Speise, Trank und Arzenei, das alles sind Ausbrüche eines krankhaften, überreizten Temperamentes; desgleichen der Wurf mit dem Dolch nach seinem Diener, der ihm nicht die Pulsadern öffnen will. Otto ist eine kraftvoll gezeichnete Gestalt; der Eindruck, den der Tod der Erny auf ihn macht, ist natürlich und gerechtfertigt, er bedeutet eine Stufe in der Entwickelung seiner erotischen Monomanie. Er wird aber nicht wahnsinnig, sondern blödsinnig. Die Anspannung seines ganzen Wesens, in der er sich befindet, als Erny mit ihrer Heldenthat ihn überrascht, erzeugt in ihm eine plötzliche Erschlaffung all seiner Kräfte, die zwar nicht zu einem vollkommenen Wahnsinn führen kann, aber doch zu einer Umschleierung seiner Sinne. Und so verliert der Jüngling plötzlich jeden Willen, alle Energie, und er verfällt in einen Zustand greisenhafter Gedankenschwäche.[1]) Er benimmt sich im vierten und fünften Akte wie ein Altersschwacher, in dessen Stumpfheit ab und zu ein Lichtstrahl seiner früheren Intelligenz fällt: er hat leichte Hallucinationen, er glaubt die „bleiche Gräfin" zu sehen. Aber er liebt das Leben — das ist der einzige Ausdruck seiner Körperlichkeit, die allein ihm noch geblieben ist. Und so ist er denn auch so feige, daß er im Augenblick der Gefahr sich zitternd versteckt und das Kind seiner Schwester gleichsam als Schild vor sich stellt.

Otto ist kein sympathischer Charakter, ebensowenig wie seine Schwester, aber in unserer Zeit der wissenschaftlichen Kunst, der pathologischen Dichtung kann man dem Dramatiker dieserhalb keinen Vorwurf machen.

Auch Gräfin Erny, die von allen Personen des Dramas die sympathischste ist, die einzige, für welche wir etwas mehr haben als das einfache objektive Interesse, ist mit großem Geschick gezeichnet. Wir sehen sie mit den großen blauen und ruhigen Augen, mit dem blonden Haare, schlank und bleich; — es ist die Charakteristik der Ruhe. Sie besitzt ein angeborenes Gerechtigkeitsgefühl, über das sie nie spricht, über das sie nie nachgedacht hat. Im übrigen ist sie

„von schwachem Geist und dürft'gen Gaben",

---

[1]) In ähnlicher Weise drückt sich der Dichter selbst aus in einem Briefe an die Schwester des zum Darsteller dieser Rolle bestimmten Schauspielers Löwe. Den Inhalt dieses Briefes, der die „beste Analyse des Stückes ersetzen kann", giebt Sauer, a. o. O. S. 53 u. folg.

wie die Königin sagt. Sie ist nicht weltklug oder lebenserfahren, sie ist ernst und herb wie aus einem Steine gehauen, und an diesen ihren Eigenschaften geht sie zu Grunde, denn gegen diesen Granit kalter und unerschütterlicher Ehrbarkeit, die den Grundzug ihres Charakters bildet, stößt und wütet der Prinz, bis alles in Trümmern liegt. Doch durch den Tod, den das junge Weib als einzigen Ausweg erkennt, verliert sie die marmorische Steifheit und Kälte; und wie sehr sie am Leben hängt, das beweist sie im Sterben.[1])

Aber auch der Keim ihrer Neigung, die sie für den Jüngling faßte, als sie ihn zuerst sah[2]) und ihn noch für „fromm und gut" hielt, trägt viel dazu bei, der Gestalt der Erny die Kälte zu nehmen. Wir sehen dieses Weib in seiner Treue und jugendlichen Kraft und darum erweckt ihr Tod unser Mitleid.

Doch um so mehr stößt es uns ab zu sehen, daß derjenige, welcher durch Ernys Tod am härtesten hätte getroffen sein und nach Rache für die Gattin hätte lechzen müssen, daß Bancbanus zufolge einer eigentümlichen geistigen Beschränktheit und um einer unhaltbaren Sittenstrenge willen alles unterläßt, was ein Entgelt für den Tod der Geliebten hätte bieten können. Und so finden wir denn auch, daß der Dichter unrecht that, den Bancbanus in eine Lage zu zwängen, in welcher er einer Pflicht nicht nachkommen konnte, deren Erfüllung die Natur verlangte.

---

[1]) Nachdem sie sich mit dem Dolche durchstochen hat, den sie auf dem Tische des Prinzen fand, ruft sie aus:

> „O weh! — Es schmerzt! — Muß ich so früh schon sterben?
> Mein Blut! — Es schmerzt!"

[2]) Trefflich nennt Fäulhammer (a. o. O. S. 198) die Erny die „Emilia Galotti der Ehe", und ich hoffe auch, daß er durch diesen Vergleich auf einen Keim von Liebe in dem Herzen der Heldin Lessings für den Prinzen Hektor von Gonzaga hindeutet, obgleich dieser Punkt von verschiedenen Kritikern, unter diesen auch Düntzer, bestritten wurde.



Ein Bruderzwist in Habsburg.

Schon seit dem Jahre 1835[1]) beschäftigte sich Grillparzer mit der Geschichte des deutschen Kaisers Rudolf II., der in jener so bewegten Epoche regierte, die dem Dreißigjährigen Kriege voranging.

Grillparzer war weder für großartige Freskenmalerei noch für eine synthetische Auffassung großer historischer Konflikte, ebensowenig für eine objektive Wiedergabe des Lokalkolorits beanlagt. Seine Poesie ist eine Figurenmalerei: er liebt es, die menschlichen Seelen zu vertiefen und lebensvolle Charaktere darzustellen, und so ist denn auch der Charakter seines Helden dieser Tragödie ein Meisterwerk geworden. Jahrelang lebte diese Figur in des Dichters Geiste. Und er stattete sie aus mit seiner reichen Erfahrung, mit all der etwas wehmütigen Weisheit seiner eigenen verschlossenen, betrübten Seele, und darum ist Rudolf II. vielleicht die charakteristischste und lebendigste Figur des Grillparzerschen Theaters. Und nicht etwa, wie Mahrenholz meint, ist dieser Rudolf des Dichters Sprachrohr geworden, sondern Grillparzer hat sich, um die Worte Volkelts anzuwenden — allerdings mit Herübernahme zahlreicher eigener Grundüberzeugungen „in die Person des Kaisers verwandelt“.

---

[1]) Sauer sagt (a. o. O. S. 92), daß schon seit 1824 Grillparzer an einen „Rudolf II.“ dachte, und daß er, als er auf seiner Reise durch Deutschland Prag passierte (1826), nach Einzelheiten über den „stillen“ Kaiser fahndete. Und obgleich der Dichter 1844 einem Besucher Norddeutschlands gesagt hat, daß sein „Rudolf II.“ schon seit Jahren fertig sei, so steht es doch fest, daß er nach 1848 den Stoff noch einmal durcharbeitete, denn es sind in dem Werke viele Anspielungen auf dieses denkwürdige Jahr enthalten. (Vergl. Fäulhammer, a. o. O. S. 185.) Nach Sauer war das Drama in seiner ersten Fassung vor 1848

Der Dichter wollte dieses Drama nie dem Publikum vorgeführt wissen und behielt es darum bis zu seinem Tode in seinem Schreibtisch — dies nicht nur infolge der ungünstigen Aufnahme (1838) seines einzigen Lustspiels: „Weh dem, der lügt", des letzten Werkes, das er aufführen ließ, sondern es hat ihn vielleicht eine gewisse Schamhaftigkeit dazu bestimmt, dies Werk, einen Teil seiner selbst, dem Publikum vorzuenthalten, um nicht sich selbst beurteilen zu lassen. Dieses Zaudern, diese Scheu ist bei Grillparzer nicht unwahrscheinlich, der sich ja auch nicht entschließen konnte, zu heiraten, damit nicht ein zweites Wesen in seine Ideen, in die Angelegenheiten seiner Seele sich mische. Der „Bruderzwist in Habsburg" gehört zu unseres Dichters hinterlassenen Dramen. Es wurde nach dem Tode Grillparzers mit sehr mäßigem Erfolge in Wien aufgeführt, und dies war nicht anders zu erwarten. Das Drama ist formlos und mit Füllwerk vollgepfropft. Die Schönheiten, die es enthält, müssen gewissermaßen ausgegraben werden aus der Masse von Einzelheiten und aus den philosophischen Reden, welche die Handlung hemmen. Und diejenigen Kritiker haben recht, welche dies Werk als das schwächste aller Grillparzerschen Dramen bezeichneten.

Man sieht, daß der entmutigte, mit seinem Wien grollende Dichter es verschmähte, das Werk so zu gestalten, daß es von dem Publikum hätte genossen und geschätzt werden können. Er wollte, wie es scheint, sich das Vergnügen nicht nehmen lassen, nach seinem

---

beendigt, „wird aber in den fünfziger Jahren gleichfalls von neuem auf den Amboß gelegt". Ja, aus inneren Gründen, auf die wir in der Besprechung zurückkommen werden, scheint uns, daß das Drama auch so, wie es jetzt ist, noch nicht die Vollkommenheit besitzt, die der Dichter ihm zu geben dachte, obwohl Laube meint, Grillparzer habe ihm zu verstehen gegeben, daß er an eine Aufführung des „Bruderzwistes" nicht dachte, als er das Stück schrieb. Wir wissen zwar, daß der Dichter selbst in den letzten Jahren seines Lebens Laube das Manuskript übergab, damit dieser als erfahrener Dramaturg darüber urteile, ob dies Drama an dem Stadttheater aufgeführt werden könne, das damals gebaut wurde, und als dessen Direktor man schon Laube nannte. Aber wenn auch durch Laubes Verdienst die Werke unseres Dichters wieder in das Repertoire der Hofburg aufgenommen worden waren — Laube war 1849 Direktor des Burgtheaters geworden und brachte von 1850—57 die Grillparzerschen Stücke mit Ausnahme des Lustspiels „Weh dem, der lügt" zur Aufführung — und wenn auch Grillparzer, wie die nachträglichen Ehrungen zeigten, die Gunst des Publikums wiedergewonnen hatte und Aussichten auf Erfolg für das Werk vorhanden waren, so war es doch dem Dichter in seinem vorgerückten Alter nicht mehr möglich, ein ganzes, technisch verfehltes Drama umzuarbeiten.

Belieben, zur Befriedigung seiner eigenen Seele zu dichten. Man sieht, daß der Zügel der Form und jedwedes Bestreben des Dichters fehlt, der dramatischen Perspektive gerecht zu werden. Das ist um so auffallender bei einem Verfasser, in dessen Werken die künstlerische Harmonie öfters an die klassischen Vorbilder erinnert, bei einem so theatergewandten Dichter wie Grillparzer, der sogar den Vorwurf hatte hören müssen, daß er nur den Effekt, nur die Bühnenwirksamkeit suche.

Diese Tragödie der Unthätigkeit ist schon infolge ihres Grundgedankens nicht dazu geschaffen, zu interessieren. Und der Dichter hätte um seinen „stillen“ Helden wenigstens Personen voll Wille und Thatkraft gruppieren sollen, oder er hätte, wie es in Hamlet geschehen ist, das Interesse durch eine vom Helden zu vollbringende That wachhalten müssen. Rudolfs Politik gleicht der des Fabius — er zögert, und sein Bruder Matthias, der trotz seines Verlangens nach Herrschaft der nötigen Energie entbehrt, seinen Willen durchzukämpfen, ist ein schwacher und zwiespältiger Charakter. Zwar hat er einen willenskräftigen Menschen neben sich, den Bischof Kiesel, aber wir werden zu wenig von den politischen Plänen und Ideen dieses Menschen unterrichtet, und er hat zu sehr das Aussehen eines gewöhnlichen, nur auf seinen eigenen Vorteil bedachten Intriganten, als daß er uns tiefer interessieren könnte. Der Erzherzog Ferdinand ist zwar unversöhnlich und entschlossen, aber er scheint uns zu beschränkt in seinem Hasse, in seinem fanatischen Eifer gegen die Protestanten; und endlich ist er nur eine Nebenperson, von der das Interesse an der Handlung nicht abhängen kann. Maximilian und Leopold sind zwar sehr gelungene, aber episodische Gestalten. Und so werden wir in diesem an Personen überreichen Drama veranlaßt, unser Interesse auf so viel Dinge und Leute zu verteilen, daß die Einheit verloren geht und wir eher eine dramatisierte Chronik als ein Drama vor uns zu haben glauben. Und so schrieb denn Grillparzer, dem die Abgötterei, die man mit Shakespeare trieb, wie auch die sinnlose Nachahmung des Briten zuwider war, dennoch ein Drama, das zur Gattung der Shakespearischen historischen Dramen gehört.

Das dramatische und das psychologische Interesse ist auf den problematischen und widerspruchsvollen Charakter des Kaisers konzentriert. Der Dichter hat ihn nicht leicht hingeworfen, sondern aus einer langen, liebevollen Beobachtung heraus geschöpft. Und wenn er auch nicht der historische Rudolf ist — nach Volkelt ähnelt er

eher dem Vater Maximilian II., so ist er doch der Sohn seiner Zeit, seines Geschlechtes, seines Hauses. Und diese behäbige, greise Gestalt, die am Stocke geht, die sich nicht um äußerlichen Prunk kümmert, die sich oft in beharrliches Stillschweigen verschließt, während welchem sie nur mit Gebärden oder Gesten und mit dem Stocke winkend antwortet, die oft mit spanischen Worten erwidert und eine Vorliebe für Lope de Vega hat, zeigt uns schließlich doch den Verwandten des großen Karl V. Rudolf wurde in Spanien von Jesuiten erzogen, er war der schwache Nachkomme eines alten und starken Herrschergeschlechtes. Sein Wankelmut, der ihn verschlossen und auch seinen Angehörigen gegenüber unnahbar macht, ist ein Ausdruck seiner beschaulichen, theoretisierenden und vor allen Möglichkeiten erschreckenden Natur. Das Handeln wird ihm, wie er sagt, schwer

„ . . . als eine Wirklichkeit,
die stimmen soll zum Kreis der Wirklichkeiten". (IV. Akt.)

Er ist ein Denker, und ihm, der die unendliche Verkettung der aus einer That hervorgehenden Folgen zu erwägen weiß, fällt das Handeln schwerer als anderen Menschen.[1]) Viele dieser Züge waren zwar im Charakter des Dichters selbst vorhanden, aber deshalb kann man von dieser Figur doch nicht als von einem Sprachrohr des Dichters reden. Die Eigenheiten geben uns das lebenswahre Bild Rudolfs II., des Dilettanten in der Astrologie und in der Kunst, der sich von seinem Bruder Matthias ein Land nach dem andern und zuletzt sogar die Krone nehmen läßt.

Wie Rudolf „allein" zu sein wünscht, so hatte auch der Dichter eine Abneigung gegen Gesellschaften und fühlte sich nur „allein" im Besitze seiner Persönlichkeit, und wie unser Held, so konnte auch der Dichter von sich sagen:

„Damit ich lebe, muß ich mich begraben,
Ich wäre tot, lebt' ich mit dieser Welt."[2]) (III. Akt.)

---

[1]) „Denn, was Entschlossenheit den Männern heißt des Staats,
Ist meisten Falls Gewissenlosigkeit,
Hochmut und Leichtsinn, der allein nur sich
Und nicht das Schicksal hat im Aug' der andern;
Indes der gute Mann auf hoher Stelle
Erzittert vor den Folgen seiner That." (III. Akt.)

[2]) Rudolf wählte auch Prag zur Residenz anstatt des lärmvollen Wien:

„Weil selbst ich still und heimisch gern in mir." (IV. Akt.)

Dies ganz das Gegenteil von Hebbel, der die Leute, die Welt nötig hatte, der Emil Kuh gegenüber bekannte: „Ich bin ein Menschenfresser!“ und der während seines Aufenthaltes in Paris schrieb, er „wohne gerne in einer Muschelschale, wenn der Ozean sie bewege“. Die leicht empfängliche Künstlernatur des einen hatte die Einsamkeit nötig, um seine Ideen ausreifen zu lassen, der andere, Praktische und Starke hatte Beobachtung nötig und bedurfte des Stoffes aus der äußeren Welt. Hebbels schöpferische Kraft bedurfte der Anregung von außen her, während Grillparzer es nötig hatte, in der Einsamkeit die allzu lebhafte Thätigkeit seiner Phantasie zu zügeln. Deshalb sind die Schöpfungen dieser beiden Geister so verschieden.

Aber auch politisch hat der Held mit unserem Dichter viel Ähnlichkeit, denn auch der mit der Politik seiner Zeit unzufriedene Grillparzer wußte nichts weiter zu thun als „abwarten“. Es ist möglich, daß die Politik des Kaisers Rudolf II. die einzig gute für seine Zeit war, und vielleicht war es die Absicht des Dichters, in seinem Werke zu zeigen, wie die Zeiten sich behaupten und triumphieren trotz des Menschen und seines Strebens und seiner Werke, und daß die einzig mögliche Regierungskunst darin bestehe, das allzu rasche Voraneilen der Zeiten zu verhindern, oder aber die Ereignisse ruhig an sich herankommen zu lassen, ohne Kampf, ohne Ruinen zu verursachen. Rudolf spricht ungefähr denselben Gedanken aus, indem er den Gang der Zeit mit dem einer Uhr vergleicht.[1])

„Die Zeit hat keine Männer . . .“

keine Männer, die fähig sind, sie zu beherrschen. Und in der That ist in dem langen und tiefernsten Drama der einzige Triumphator die Zeit mit ihrer der Naturgewalt gleichenden blinden, verhängnisvoll wirkenden Kraft der Dauer. Als im letzten Akt Matthias,

---

[1]) Er sagt, daß Matthias, wenn er den Thron bestiegen habe, erkennen werde:

„Daß an der Uhr, in der die Feder drängt,
Das Kronrad wesentlich mit seiner Hemmung,
Damit nicht abrollt eines Zugs das Werk
Und sie in ihrem Zögern weist die Stunde“ (IV. Akt)

und kurz vorher hat er von sich selbst gesagt:

„Im weisen Zögern seh'nd die einz'ge Rettung.“

Denn Rudolf ist sich wohl bewußt:

„. . . . daß im Handeln,
Ob so nun oder so, Zündstoff liegt,
Der diese Mine donnernd sprengt gen Himmel“ (III. Akt.)

Das ist dieselbe Furcht, die Grillparzer 1848 für sein Österreich hegte, das er „kindisch“ liebte.

nachdem er eben die langersehnte Kaiserkrone aufgesetzt hat, sich von dem Neffen Ferdinand der Macht wieder beraubt sieht, tritt schon derjenige auf, der sie auch diesem wieder entreißen wird. Es ist der junge Oberst Wallenstein, der gewissermaßen der Repräsentant des Krieges ist, d. h. der das Losbrechen der alles bedingenden und lenkenden, blinden und verhängnisvollen Kräfte bedeutet. Die enthusiastische Kriegsverkündigung trifft mit der Nachricht von dem Tode des Kaisers Rudolf zusammen, dessen Name allein es zu verhindern vermochte, daß die Wirren schon früher losgebrochen sind.

„Ich bin das Band, das diese Garbe hält,
Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil es bindet!“

sagt er (III. Akt) von sich selbst. Und spricht Matthias, wenn er, von so vielen Schlägen getroffen, sich auf die Brust schlagend die letzten Worte des Dramas ausruft: „Mea culpa!“ (durch meine Schuld), damit nicht etwa die verspätete Würdigung des Geistes der Zeit Rudolfs aus, dessen Plan durch den niederen Ehrgeiz des Matthias zerstört wurde? Und erscheint uns Rudolf nun nicht eher als ein Weiser, denn als ein Utopist? Auf diesem Gedanken beruhen auch die Beziehungen des Herzogs Julius von Braunschweig zu ihm.[1])

[1]) Die Freundschaft Rudolfs zu dem protestantischen Herzog Julius von Braunschweig ist einer der genialsten Züge des Kaisers. „Du bist ein Ketzer, allein ein Ehrenmann.“ Ihm gegenüber schüttet Rudolf seine Seele aus und legt in prächtigen Worten seine Weisheit an den Tag, während er allen andern gegenüber verschlossen bleibt. Rührend ist die Scene, in welcher Rudolf dem Herzog von Braunschweig einen Orden umhängt und ihn zum „Friedensritter“ ernennt. Sie zeigt den Kaiser in einer naiven Idealität, als gekrönten Philosophen, als Ersten des genannten Ordens, dem nur er und Julius angehören. Der Orden, die Schaumünze, die der Alchimie treibende Kaiser selbst schmiedete, trägt die Worte: „Nicht ich — nur Gott!“ und soll unter den Kleidern auf dem Herzen getragen werden. „Es ist eine kindliche, eine gemütvolle Äußerung seines vergeblichen Bestrebens, sich dem Überhandnehmen des nur die eigenen Vorteile suchenden Egoismus entgegenzustellen. Aus egoistischen Gründen werden die Fürsten die Autorität des Kaisers und der Adel die der Fürsten verderben, bis dann der Adelige in die Hände des Krämers und Maklers fällt, „der allen Wert abwägt nach Goldgewicht!“ . . .

„Bis endlich aus der untersten der Tiefen
Ein Scheusal aufsteigt, gräßlich anzusehen.
Mit breiten Schultern, weitgewaltnem Mund,
Nach allem lüstern und durch nichts zu füllen.
. . . .
Ich sage dir: nicht Skythen noch Chazaren,
Die einst den Glanz getilgt der alten Welt,
Bedrohen unsre Zeit, nicht fremde Völker:
Aus eignem Schoß ringt los sich der Barbar,
Der, wenn erst ohne Zügel, alles Große,

Aus jener Zeit voll Haß und Kampf, die sich nur durch die Tyrannei behaupten konnte, ist auch die Grausamkeit des sonst milden Rudolf gegen seinen natürlichen Sohn, Don Cesar, zu erklären. Dieser, ein ungestümer Charakter voll Unbesonnenheit und Skeptizismus[1]), ein Freidenker, gilt dem Kaiser als Vertreter der neuen Zeit mit ihren Lehren von dem freien Gewissen und der subjektiven Prüfung der Glaubenslehren. Was der greise Monarch in seinem Reiche nicht mehr unterdrücken kann, das will er wenigstens in seinem eigenen Hause ausrotten[2]), und so betrachtet er es denn als seine Pflicht, den hereinbrechenden neuen Geistesströmungen zu wehren.

Don Cesar tötet in einem Ausbruche eifersüchtiger Wut Lukretia, die Tochter eines Prager Bürgers, der er Untreue vorwarf, obwohl sie ihn nie erhört hatte.[3]) Der Kaiser bestraft den Mörder dafür mit dem Tode.

> Die Kunst, die Wissenschaft, den Staat, die Kirche
> Herabstürzt von der Höhe, die sie schützt,
> Zur Oberfläche eigener Gemeinheit,
> Bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig." (III. Akt.)

Es wäre vergeblich, leugnen zu wollen, daß Grillparzer kein Fortschrittler war. Er scheute das Neue, und dies ist eine natürliche Folge aus seinem passiven Charakter, aus seiner Liebe zur Ordnung und zu dem von dem revolutionären Geiste seiner Zeit bedrohten Vaterlande, es ist ein Resultat aus seiner Antipathie gegen die damalige lärmende Freiheitssucht und Freiheitspoesie. Dennoch war er auch mit den Bestrebungen der reaktionären Regierung seiner Zeit nicht einverstanden, wozu er allerdings viel Grund hatte.

[1]) „Und Recht und Unrecht, Wesen, Wirklichkeit,
Das ganze Spiel der buntbewegten Welt
Liegt eingehüllt in des Gehirnes Räumen,
Das sie erzeugt und aufhebt, wie es will." (IV. Akt.)

[2]) „Die Zeit kann ich nicht bänd'gen, aber ihn,
Ihn will ich bänd'gen, hilft der gnäd'ge Gott." (I. Akt.)

[3]) Auch Don Cesar mit seiner galligen Liebe, mit seinem Skeptizismus und seiner Verzweiflung am Leben ist eine problematische Natur:

> „Was soll ich auch in dieser wüsten Welt,
> Ein Zerrbild zwischen Niedrigkeit und Größe,
> Verleugnet von dem Manne, der mein Vater,
> Mißachtet von dem Weib, das ich geliebt" —

und wie Otto von Meran wünscht er nun nicht mehr die Liebe der Lukretia, seine einzige Sehnsucht ist nun, Lukretia zu durchschauen:

> „Laßt mich erkennen Euch, nur deshalb kam ich,
> Zu wissen, was Ihr seid, nicht, was Ihr scheint.
> Denn, wie's nur eine Tugend giebt: die Wahrheit,
> Giebt's auch ein Laster nur: die Heuchelei." (IV. Akt.)

Bedauerlich ist es, daß auch der originelle Charakter des Cesar in die Reihe der vernachlässigten Kleinodien gehört, die in diesem an Motiven so überreichen Werke begraben liegen, und daß es dem Dichter nicht gelungen ist, unsere Sympathie für diesen seltsamen Charakter zu erwecken.

Die an Worten so karge Scene, in welcher die Strafe über Don Cesar verhängt und ausgeführt wird, gehört in ihrer Eigentümlichkeit zu dem Dramatischsten nicht nur dieser Tragödie, sondern des ganzen Theaters Grillparzers. Der Jüngling ist nach Vollziehung seines Verbrechens in einen Turm eingeschlossen worden, und die Ärzte haben ihm die Adern geöffnet, um das Fieber zu stillen, das ihn ergriffen hatte. Herzog Julius von Braunschweig, der mit dem Kanzler Rumpf und mit dem Kaiser in dem Garten spazieren geht, hat den Schlüssel zu dem Turme. Man spricht über den Prager Aufruhr, und Rudolf hört schweigend die Einzelheiten des Bürgerkriegs, den er so verabscheut und der durch das Verschulden des Bruders Matthias ausgebrochen war. Schweigend deutet Rudolf mit seinem Stabe auf die Spuren, die der Aufruhr auch in dem kaiserlichen Garten zurückgelassen hat. Da eilt ein Diener herbei und verlangt die Schlüssel zu dem Turme, denn Don Cesar hat sich den Verband von den Wunden gerissen; er will gerichtet werden, er will sterben, und der Tod wird ihn hinraffen, wenn ein Augenblick versäumt wird. Rudolf, der auf die Worte des Dieners nicht gehört zu haben schien, ergreift die Schlüssel, die der Herzog soeben dem Diener geben will, und entfernt sich. Julius und Rumpf folgen ihm, und jener beschwört ihn, den Schlüssel zurückzugeben, denn es ist nicht nur das Leben Don Cesars in Gefahr, auch die Ehre der Familie steht auf dem Spiele, wenn der Jüngling so stirbt. Der Alte tritt jedoch schweigend zu einem Brunnen, steigt die Stufen hinan, wirft den Schlüssel in den Brunnen hinab und sagt mit starker Stimme zu den bestürzten Anwesenden: „Er ist gerichtet, von mir, von seinem Kaiser, seinem — (mit zitternder Stimme) Herrn!“ Dann wankt er hinweg.

Diese Brutusthat des alten Monarchen gegen den unglücklichen, mehr unbesonnenen als schuldigen Jüngling ist gewiß grausam, ja sie erscheint auf den ersten Blick sogar als ein Widerspruch in dem Charakter des weisen, ernsten Herrschers, des Feindes der Gewaltthätigkeit und des Blutvergießens. Aber es ist charakteristisch für diesen Fürsten, der dazu noch ein Philosoph ist, daß er die gerechte Strenge gegen die ihm am nächsten Stehenden als seine erste Pflicht betrachtet.

Mark Aurel sagte, daß die Völker glücklich seien, die von einem philosophisch beanlagten König regiert würden. Rudolf ist wie geschaffen, die Hinfälligkeit dieses Spruches darzuthun, denn er ist, trotz seiner Philosophie und den großartigen und richtigen Gesichtspunkten in seiner Politik, doch in der Praxis der schwächste aller

Herrscher. Er ähnelt den Verdammten in der göttlichen Komödie Dantes, welche nur die Zukunft, nicht aber die Gegenwart erschauten. Er grübelt über den Lauf der Zeiten und deren richtig erkannte Probleme nach, erforscht die tiefere Bedeutung der Ereignisse und erblickt wohl die Grandiosität der Gesamtheit, aber ihm fehlt der praktische Sinn, um in der Verwirrung der Einzelheiten zur rechten Zeit den richtigen Entschluß fassen zu können. Das fühlt er. Und so zieht er es vor, in der Einsamkeit zu philosophieren, anstatt die täglichen Reichsgeschäfte zu erledigen. Er betrachtet die Sterne [1]) und begeistert sich für die Lehren des Schotten Dee, während seine Befehle vernachlässigt werden und der Verrat hinter seinem Rücken lauert.

Ohne Zweifel ist die Überwältigung durch die niedere Schlauheit einer kurzsichtigen Politik, die Niederlage dieser tiefen und beschaulichen Seele durch Intriguen tragisch. Sie ist tragisch und leider trostlos zugleich, aber nicht dramatisch. Denn wie der alte Kaiser, der Neffe Karls V., so hatte auch der entmutigte Dichter den Sinn fürs Praktische verloren. Doch viel schöne und gedankentiefe Gespräche über mancherlei Themen sind in dem Werke enthalten, die aber ihrer Breite wegen als Lektüre genossen sein wollen.

---

[1]) Dieser Hang zur Astrologie und auch zur Alchimie lag nicht nur im Geiste jener Zeitepoche — man denke an Schillers Wallenstein — sondern sie ist bis zu einem gewissen Grade in der Natur Rudolfs begründet. Er hat sich an die Sterne gewendet, weil er der Zwistigkeiten der Umwelt satt ist.

> „Von ihren Streitigkeiten angeekelt
> Floh ich dahin, allwo die frühsten Menschen
> Zuerst erkannten ihres Lebens Meister."

Er liebt die Sterne, „jene hellen Boten in der Nacht", denn in ihnen ist, wie in der ganzen Natur, nur die Menschheit ausgenommen, Wahrheit und Ordnung:

> „Wie eine Lämmerherde ihrem Hirten,
> So folgen sie gelehrig seinem Ruf,
> So heut als morgen, wie am ersten Tag.
> Drum ist in Sternen Wahrheit, im Gestein,
> In Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht." (I. Akt.)

und

> „Dort oben wohnt die Ordnung, dort ihr Haus,
> Hier unten eitle Willkür und Verwirrung."

Und mit Bezug auf sich selbst spricht Grillparzer (X, 377) von „einem Pflanzenartigen" seiner Natur.



Der Traum ein Leben.

Bemerkenswert ist die Mannigfaltigkeit der von unserem Dichter dramatisch behandelten Stoffe. Er ging von der romantischen „Ahnfrau“ zur klassischen „Sappho“, von dem „Hero“-Idyll zu dem kraftvollen, auf Quellenstudien beruhenden historischen Drama über und kam von der Trilogie des „goldenen Vließes“ bis zur bizarren Phantasie im „Traum ein Leben“. Grillparzer hatte die kapriziöse Idee, mit diesem Werke seinem Wiener Publikum einen Scherz zu machen, das, wie Laube bezeugt[1]), dieses volkstümliche Stück so hoch schätzte.

Es war ein Scherz, der, wie Grillparzer sagte, nur einmal gewagt werden konnte, und da es ihm das eine Mal gelang, müssen wir ihm dankbar dafür sein.

Gleich nach der „Sappho“ (September 1817) begann Grillparzer diesen Stoff zu behandeln und hatte schon den ersten Akt geschrieben, als er mit dem Schauspieler Küstner über das Werk sprach, der die Rolle des Zanga hätte spielen sollen. Der Schauspieler wollte den Dichter überreden, seinen Mohren in einen Weißen zu verwandeln; Grillparzer aber ließ die Arbeit liegen. Und erst vierzehn Jahre später (1831) vollendete er das Werk. Am 4. Oktober 1834 wurde es zum erstenmal in Wien am Burgtheater aufgeführt.

Der „Traum“ erinnert in seinem Versmaß und in seiner phantastischen Art an die „Ahnfrau“. Der Stoff wurde wie der zur „Ahnfrau“ verschiedenen Quellen entnommen und mit neuen und tiefen Gesichtspunkten ausgestattet.

Der Titel erinnert an Calderons „La vida es un suenno“ („Das Leben ein Traum“). Dieser Poet war wie Lope de Vega

---

[1]) In dem Nachwort von Laube zu diesem Drama (V, 237). Und Fäulhammer erzählt (a. o. O. S. 116), daß es bis Oktober 1875 81 mal im Burgtheater zu Wien aufgeführt worden sei, „also verhältnismäßig am öftesten von allen Dramen Grillparzers“.

ein Lieblingsdichter Grillparzers gewesen. Beide Dramen behandeln eine Erziehung oder Bekehrung, die im Traume vor sich geht: in einem wirklichen Traume bei Grillparzer, während bei Calderon dem Helden die Überzeugung eingeredet wird, daß er geträumt habe.

Aber nicht nur in Calderon hat Grillparzer Anregung zu diesem Werke gefunden, die Romantik und auch die Schicksalstragödie hatten den Blick der Zeit auf das Mystische gelenkt. Raimunds „Verschwender" war ein Zugstück. Raupach hatte sein „Märchen im Traum" geschrieben und nicht zuletzt war es Klingers Erzählung „Geschichte Giafars des Barmeciden", die unsern Dichter beeinflußt haben mag.

Aber Grillparzer selbst weist uns auf eine andere Quelle hin, auf eine Erzählung des Voltaire: „Le blanc et le noir", und freute sich mit einer gewissen Schalkhaftigkeit darüber, daß die Kritiker, die ihm stets Anlehnungen nachzuweisen suchten, und deren Freund er nie gewesen, dies nicht gefunden hatten.[1]) Aber dieser Novelle entnahm Grillparzer nur wenige Ereignisse und den Namen des Helden.

Voltaire wie Grillparzer lassen mit künstlerischem Verstande und Geschmack die Wirklichkeit in den Traum übergehen, so daß zuletzt durch die Überraschung, daß alles nur ein Traum gewesen, die bizarren und unwahrscheinlichen Geschehnisse glaubhaft werden. Es war eine Eigenheit der zweiflerischen Natur unseres Dichters, daß er sich den Scherz machte, durch sein Lachen zum Schlusse des Stückes zu zeigen, daß er die naive Aufmerksamkeit und den Ernst der Zuschauer zum besten gehabt habe.

Die Novelle Voltaires ist eigentlich nur ein geschicktes Märchen. Rustan, eine Art orientalischer Marquis, soll ein für ihn passendes Fräulein heiraten. Aber er kommt mit seinen beiden Bedienten Topaz, einem Weißen, und Ebanus, einem Mohren, nach der Messe von Kabul und sieht dort die Prinzessin von Kaschmir, für die er sofort in Liebe entbrennt. Die Prinzessin erwidert seine Leidenschaft, ja sie giebt ihm sogar ein kostbares Angebinde, einen seltenen Diamanten, der samt einem stets treffenden Pfeile ihrem Vater geraubt worden war und ihr von einem Fakir gegeben wurde, mit der Weisung, beide aufzubewahren, denn von diesen Kleinodien hänge

[1]) Werke X, S. 79 und fügt hinzu: „Man liest eben Voltaire nicht mehr, man begnügt sich, über ihn abzuurteilen, ohne ihn zu kennen."

ihr Schicksal ab. — Rustan will nach Kaschmir reisen, um die Prinzessin zu gewinnen. Sein treuer Diener Topaz rät ihm davon ab, während Ebanus ihm zuredet, die Fahrt zu unternehmen. Nachdem die Abreise festgesetzt ist, verkauft Ebanus ohne das Wissen seines Herrn den Diamanten an einen armenischen Kaufmann, um das zur Reise nötige Geld zu schaffen, seinem Herrn aber giebt er einen falschen Diamanten. Auf der Reise erleben sie viele Abenteuer, die ihre Fahrt teils fördern, teils beeinträchtigen.

Als Rustan in Kaschmir angelangt ist, hört er, daß an demselben Tage die Verheiratung der Prinzessin mit einem gewissen Barbabou stattfände, der dem Könige den vermißten Diamanten zurückgebracht habe. Rustan drängt sich an die Braut heran und zeigt ihr den Diamanten, den er bei sich trägt. Ein Zweikampf zwischen den Besitzern der beiden Steine soll entscheiden, welcher Diamant der echte sei. Als eben das Duell beginnen soll, ruft ein Rabe: „Schlagt euch!“ und eine Elster: „Schlagt euch nicht!“ Man schreitet zum Kampfe. Rustan tötet den Barbabou und tritt mit dessen Waffen vor die Prinzessin. Sie aber verwechselt ihn mit dem Rivalen und schleudert den nie fehlenden Pfeil gegen ihn; gleich darauf aber erkennt sie in dem Toten den Geliebten Rustan und ersticht sich in der Verzweiflung. Auf seinem Sterbebette sieht Rustan seine beiden Bedienten neben sich, den einen mit weißen, den andern mit schwarzen Flügeln. Sie enthüllen sich als seine Genien, der eine als guter, der andere als böser, so wie sie ihn auf seiner Reise fördernd oder hemmend begleitet hatten. Der sterbende Rustan flucht dem Ebanus, bis er plötzlich in Schweiß gebadet aus seinem Traume erwacht. Auf seinen Ruf erscheint Topaz und meldet, sich die Augen reibend, daß Ebanus noch schnarche, darauf erklärt er dem erregten und erstaunten Helden, daß dieser erst vor einem Augenblicke sein Bett verlassen habe. Die Durchführung der Idee, daß es dem Brahma ein leichtes sei, die Ereignisse der Welt sowohl auf eine Stunde zu beschränken, als sie über eine Zeit von z. B. 800000 Jahren zu verbreiten, läßt uns äußerst gleichgültig und vermag auch nicht, den Abenteuern eine tiefere Bedeutung zu geben.

Einen besseren Sinn wußte Grillparzer den Erlebnissen seines Helden zu unterlegen.

Auch sein Drama versetzt uns in das Morgenland, in das Land der Phantasie. Den Rustan befriedigt das stille ländliche Leben nicht, das er in der Hütte seines Onkels Massud führt neben dessen Tochter, in der er eine liebende Gattin finden würde. Sein

Sklave, der Mohr Zanga, regt durch die Erzählung von Waffenthaten und abenteuerlichen Fahrten den Rustan zu Ruhm- und Thatendurst an. Und es ist nun entschieden, daß Rustan am folgenden Tage die Hütte Massuds verlassen wird, um in der großen Welt das Glück zu erjagen. Er legt sich, den Kopf voll kühner Pläne, zum letztenmal im Hause seines Ohms zur Ruhe nieder.

Man hört leise Harfentöne; es ist der alte Derwisch, der vor dem Hause ein Lied spielt. Im Halbschlummer auf dem Bette sitzend spricht Rustan die Worte des Gesanges:

„Schatten sind des Lebens Güter,
Schatten seiner Freuden Schar,
Schatten Worte, Wünsche, Thaten,
Die Gedanken nur sind wahr.

Und die Liebe, die du fühlest,
Und das Gute, das du thust;
Und kein Wachen als im Schlafe,
Wenn du einst im Grabe ruhst.“ [1])

Es liegt in diesen Versen die Mahnung einer tiefen Weisheit, wie sie eben dem pessimistisch beanlagten orientalischen Volke und auch der Seele unseres Dichters eigen ist.

„Possen! — Possen!“ ruft der Dichter bei diesen Versen des Derwisch aus. Es sind nicht die Gedanken, die Bilder, die seinen Geist beschäftigen. Er geht dem Glücke und dem Ruhm entgegen.

Rustan schläft ein, und neben ihm steigen zwei Knaben empor: der eine im dunklen Gewande mit einer brennenden Fackel zu Häupten Rustans, der andere in einem bunten Gewande mit Blumen gekrönt zu Füßen des Schlafenden. Der im bunten Gewande entzündet seine Fackel an der des ersten, dessen Fackel alsdann verlischt. Hinter einem Schleiervorhang sieht man eine tropische Landschaft, eine Schlange windet sich an einer Palme empor. Es ist die Scenerie des zweiten Aktes, in dem sich die merkwürdigsten Abenteuer abspielen.

Doch die Ereignisse haben den nötigen logischen Zusammenhang: an keiner Stelle entsteht etwas wirklich Unmögliches und Phantastisches, und doch erkennt man in der Art, wie sich die Geschehnisse übereilen, die Bizarrerie des Traumes.

[1]) Der ursprüngliche Titel des Dramas heißt: „Des Lebens Schattenbilder“. So ist er auf dem ersten Manuskripte zu lesen, das am 21. September 1817 begonnen wurde, aber nur den ersten Akt enthält.

Es tritt ein von einer Schlange verfolgter König auf. Rustan schleudert seine Lanze, aber nicht er tötet den Riesenwurm, sondern ein Mann, der in einen braunen Mantel gehüllt auf einem Felsen über Rustans Haupte steht: es ist eine mysteriöse Gestalt, die das Gewissen unseres Helden bedeutet. Der ohnmächtig niedergesunkene König kommt wieder zu Sinnen und begrüßt Rustan als seinen Retter. Dieser verschweigt, von Zanga überredet, die Wahrheit: er schwankt zwar in seinem Entschlusse, will aber als Retter des Königs gelten, sobald er Gülnare, dessen Tochter, erblickt hat.

Der König hat sich mit der Prinzessin auf einen Augenblick entfernt, da erscheint der, welcher die Schlange getötet hat. Er macht Ansprüche auf das Verdienst seiner That und droht, die Wahrheit des Vorganges zu enthüllen. Als Rustan sieht, daß alle seine Versprechungen vergebens sind, durchstößt er den „Mann vom Felsen“ mit dem Dolche, den ihm der König kurz vorher geschenkt hatte. Der Getötete stürzt von der Brücke herab in einen Fluß.

Rustan schreitet nun auf den Pfaden des Ruhmes voran. Er besiegt und vertreibt die Feinde des Königs, erhält dessen Tochter zur Gattin und wird von seinem Schwiegervater sogar zum Thronfolger ernannt.

Aber nicht minder schnell werden auch seine Verbrechen entdeckt, und da er weder zurück will noch kann, wird er zu einer neuen Gewaltthat getrieben. Er läßt den König einen Giftbecher leeren, der von einem alten Weibe für ihn selbst gebracht wurde, als sein erstes Verbrechen entdeckt worden war. Der König stirbt, nachdem er den Namen Rustans ausgesprochen hat. Alle glauben, daß er es aus Liebe zu seinem Retter gethan, und der Abenteurer steht höher denn je in der Achtung seiner Umgebung. Aber der stumme Vater des „Mannes vom Felsen“ war an den Hof gekommen, noch bevor der König den Giftbecher leerte. Er zeigt den Dolch, der in seines Sohnes Brust stak, und der König erkennt ihn als denjenigen, den er Rustan schenkte. Der Stumme erkennt dann auch die Vertauschung der Giftbecher und ruft, von Gülnare nach dem Mörder ihres Vaters befragt, mit vieler Anstrengung den Namen Rustans aus. Dieser geht seinem Verderben entgegen. Obgleich er das Schloß in Brand steckt, so kann er sich doch nicht mehr halten, seine eigenen Truppen gehen zu Gülnare über, und er muß fliehen. Verwundet findet er sich wieder an demselben Orte, wo er sein erstes Abenteuer, das mit der Schlange, erlebte. Alle Auswege sind von Verfolgern besetzt, und so stürzt er sich denn auf Zangas Rat in den Fluß.

In diesem Augenblicke erwacht unser Held und kann es kaum fassen, daß er sich in der Hütte seines Oheims befindet; denn sein getäuschter Geist zeigt ihm noch die Schreckensbilder des Traumes, er sieht Zanga, der in den letzten Akten des Dramas viel Ähnlichkeit mit einem Dämon angenommen hat.[1])

Kurz vor seinem Erwachen ruft Rustan aus:

> „Horch! Es schlägt! Drei Uhr vor Tage
> Kurze Zeit, so ist's vorüber!
> Und ich dehne mich und schüttle,
> Morgenluft weht um die Stirne,
> Kommt der Tag, ist alles klar,
> Und ich bin dann kein Verbrecher,
> Nein, bin wieder, der ich war." (IV. Akt.)

Das ist eine sehr glückliche Erfindung des Dichters. Es ist dies ein Lichtstrahl von Vernunft, wie sie oft durch die schrecklichen Bilder fährt, von denen wir im Alpdruck des Traumes geplagt werden. Das hindert aber nicht, daß noch lange nach dem Erwachen unsere Seele von den Gefühlen widerhallt, von denen sie während des Traumes so stark erregt wurde. Und so bricht auch Rustan noch einmal gegen Zanga los, der eben kommt, um zu melden, daß die Pferde zur Abreise fertig seien. Ja, er bittet sogar den Oheim, diesen schwarzen Diener zu entlassen, und seiner Bitte wird willfahrt.

---

[1]) Wer in dieser Person eine Art Mephisto sehen will, thut dem Zanga zu viel Ehre an und dem Dichter unrecht. Es ist aber, wie schon Bulthaupt III, 40) bemerkte, natürlich, daß der Mohr, der seinen Herrn dazu bestimmt, in die Welt zu ziehen, und ihn zu Verbrechen aller Art verleitet, in dem Traume zu einer Art von bösem Geiste wird. Ebenso ist es eine glückliche Erfindung, daß der Mann vom Felsen die Gestalt eines gewissen Osmin annimmt, mit welchem Rustan sich wirklich veruneinigt hatte, weil dieser elegante Jüngling, vom Hofe von Samarkand zu seinem Vater, dem Emir des Dorfes, zu Besuch gekommen, den Prahlhans spielte, und von seinen Heldenthaten, von seinem Glück bei Frauen erzählte, sowie auch, daß sogar die Königstochter ein Auge auf ihn habe. Der Keim des Traumes, die ersten Umrisse desselben, welche bald riesengroß, bald grotesk und bald absurd werden, wie z. B. da, wo der alte, stumme Vater des Ermordeten die Gestalt des Harfenspielers, des Derwisches annimmt. Schon Scherer (Vorträge, S. 204) sagte, daß derselbe die Gestaltung des guten Geistes bei Voltaire bedeute, obgleich er, der Derwisch, gewissermaßen zum Ankläger Rustans und seines Ehrgeizes werde, und zwar deshalb, weil er von der Eitelkeit der Welt und jener Dinge singt, die der Jüngling so heiß begehrt. Man begreift ferner mit Bulthaupt (III, 38), daß „der Traum selbst seine psychologische Bedeutung erst durch den ununterbrochenen Bezug auf das Seelenleben des Träumenden erhalte". Und nach Kuh („Zwei Dichter Österreichs", S. 93) besteht der poetische Wert dieses Dramas in der feinen Zeichnung des Lebens im Traume.

Der Dichter will uns die Vorzüge eines stillen und zurückgezogenen Lebens fühlen lassen, indem er uns zeigt, wie nach einem schrecklichen Alpdrucke, von dem Held und Publikum sich belastet fühlen, eine Natur wieder aufatmet, nachdem sie zu dem gewöhnlichen ruhigen Leben erwacht ist.

Der alte Massud und seine Tochter treten zu Rustan an das Bett, weil sie ihn im Schlafe aufschreien hörten, und sie zeigen ihm den neu anbrechenden Tag, dessen Licht die letzten Phantasmen des Träumenden verscheucht. Der Zuschauer teilt mit dem Jüngling, der wieder in sein bescheidenes Leben zurücktritt, das Gefühl von Befreiung, sowie den Abscheu, mit welchem er nunmehr seine Träume von Ruhm, mit dem er nun seinen Ehrgeiz betrachtet. So ist die Absicht des Dichters, die Moral seines „dramatischen Märchens" dargethan. Der geläuterte Rustan selbst beteuert:

„Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er giebt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel." (IV. Akt.)

Bulthaupt bemerkt[1]), daß ein echter Held sich durch einen Traum nicht würde umstimmen lassen, und daß er sich für stark genug halten werde, die Ereignisse so lenken zu können, daß er zu dem ersehnten Ruhme gelange, ohne daß er den Frieden seines Gewissens zu opfern brauche, und ohne sich zu einer so großen Zahl von Verbrechen hinreißen zu lassen. Das ist wohl wahr, aber der Dichter wollte uns nicht einen Helden geben, sondern einen Menschen, der das Verlangen nach Ruhm und Größe besitzt, und der die Eitelkeit derselben erkennen soll. Von diesem Standpunkte aus betrachtet scheint uns Rustan gelungen. Übrigens darf man von einem Märchen, auch von einem dramatischen, nicht zu viel verlangen. Die Personen brauchen nur in ihren großen

[1]) (III, 41). Zwar hat Rustan etwas von dem Typus der Grillparzerschen Helden, die „wie Löwen beginnen und wie Lämmer endigen", wie Bulthaupt selbst S. 44 sagt, wo er das zutreffende Beispiel von Jason, das weniger gute von Ottokar und das unzutreffende von Medea anführt. Ich aber glaube, daß er dem Rustan zu viel Ehre anthut, wenn er sagt, daß er „für diese undramatische Umkehr geradezu den Typus darstelle", denn diese Figur ist zu schwach, um als Typus, als Vertreter einer Gattung angesehen werden zu können. Im allgemeinen haben die Kritiker diesem „dramatischen Märchen" überhaupt zu viel Bedeutung beigemessen, das doch nach der „Ahnfrau" das schwächste der Werke unseres Dichters ist.

Umrissen gezeichnet zu sein; es genügt, wenn sie von einer sicheren Hand entworfen, wenn sie mit Frische und Leben ausgestattet sind, und dies ist hier der Fall.

In der Hauptsache kam es dem Dichter darauf an, ein glänzendes, bilderreiches Ganze mit einem wahren Konflikte zu schaffen. Ein Werk, das reich an Handlung sei, der jedoch weder die Logik noch die Phantasmagorie der Träume fehle.

Der Dichter selbst hielt dies Stück nicht für ein Meisterwerk, und er kann nichts dafür, wenn es von einigen zu eifrigen Bewunderern eine österreichische Faustdichtung genannt wurde. Grillparzer hatte nichts weniger im Sinne, als dies bescheidene „Spektakelstück", wie es Schreyvogel bezeichnete, der Goetheschen Dichtung von dem strebenden Menschen an die Seite zu stellen. Vielmehr wollte er das phantastische Volksstück über sein gewöhnliches Niveau hinausheben, das zu jener Zeit in Wien von dem trefflichen Talente Ferdinand Raimunds gepflegt wurde. Das Publikum begriff dies und beurteilte unseres Dichters Absicht besser als die teils zu begeisterten, teils zu ablehnend gestimmten Kritiker; es erfreute sich daran und genießt noch heute, wenn es der Aufführung dieses dramatischen Märchens beiwohnt.



Weh dem, der lügt.

Weh dem, der lügt ist das einzige abendfüllende Lustspiel unseres Dichters[1]); seine Aufführung am 6. März 1838 bedeutete aber auch den einzigen Mißerfolg, den er erfuhr, der um so schmerzlicher für den Dichter war, weil er ihn im Burgtheater erlitt. Die schon von Natur aus verschlossene, reflektierende und wehmütig gestimmte Seele unseres Dichters fand nicht die nötige Energie, um die rücksichtslose Ablehnung des Stückes zu verschmerzen.

[1]) Es ist von dem jungen Grillparzer noch vorhanden das in Prosa geschriebene einaktige Schauspiel „Die Schreibfeder" — es fällt in die Jahre 1807—1809, und das Lustspiel „Wer ist schuldig?" (1811) in einem Akte und in Alexandrinern. — Das zweite ist ganz im Stile Kotzebues gehalten; es enthält Anspielungen auf die Litteratur, wie auch schon J. Minor in seinem Aufsatze „Grillparzer als Lustspieldichter und ‚Weh dem, der lügt'" in dem Grillparzer-Jahrbuch von 1893 hervorhob. Das Komische liegt in einem Mißverständnis, das durch einen „à M. H." adressierten Brief verursacht wird, dessen Inhalt lautet:

„Wenn unser Argus schläft, schleich' ich mich in den Garten,
Rechts in der dunklen Laube magst du mich erwarten!"

Die junge Frau glaubt, daß die Adresse des Briefes an „Monsieur Holl" zu deuten sei, und ihr Gatte wähnt, es sei „Marie Holl" zu lesen. Allein der Brief ist von dem Dienstmädchen an Michel Held, den Gärtner gerichtet. Der „Argus" von dem in den Zeilen die Rede war, ist der Haushund. Der Eifersuchtszwist zwischen Herrn und Frau Holl löst sich in Wohlgefallen auf und der Gärtner Michel Held bekommt zum Schlusse seine Jeannette. „Nun dürft ihr schon im Dunkeln bei einander sein." Nun hat er auch nicht mehr nötig, die an ihn gerichteten Briefe zu verleugnen, und aus der Verleugnung des Briefes war doch das ganze unbedeutende Unheil entstanden. — „Die Schreibfeder" ist in der Fabel kindisch. Es handelt sich um einen Mann, der einen Jüngling, Wilhelm, den er wie einen Sohn liebte und zum Gatten seiner einzigen Tochter bestimmt hatte, davonjagt, einzig und allein darum, weil er, wie sich zum Schlusse herausstellt, fälschlich beschuldigt wurde, mit der Feder der verstorbenen Frau des Hauses geschrieben zu haben. Der Jüngling stellt dies in Abrede und der Herr, Franz Moser, glaubt sich betrogen. Als schließlich die Unschuld des Jünglings an den Tag kommt, erhält er die Tochter dieses strengen Wahrheitsfreundes zur Frau. — Wie schon Minor hervorhob, ist es bemerkenswert, daß auch dieses Werk aus dem Abscheu vor der Lüge hervorging. Auch hier treffen wir eine Sentimentalität, wie wir sie bei Kotzebue kennen. Nebenbei sei bemerkt, daß dieser Schriftsteller auch von dem reifen Grillparzer geschätzt wurde (Frankl, a. o. O. S. 37).

So drängte es denn Grillparzer nach und nach zu seiner Weltflucht hin. Er wollte von Theater und Publikum nichts mehr wissen, und die drei Dramen, die er nach diesem Lustspiel noch schrieb, konnten erst nach seinem Tode veröffentlicht werden.

Diese Entmutigung ist bedauerlich, da sie unseren Dichter dem unmittelbaren Verkehr mit dem Publikum entzog, wie auch der Gewohnheit, für dasselbe zu schreiben. Und sicher ist es ihm in seinen früheren Werken nur darum gelungen, eine so mächtige Wirkung[1]) herauszuarbeiten, weil er sie alle für die Bühne gedacht hatte. Seine hinterlassenen Dramen zeichnen sich mit Ausnahme der „Jüdin von Toledo" besonders durch eine große Gedankentiefe, durch Charakterzeichnung aus. Allen aber ist eine auffallende Vernachlässigung der dramatischen Form eigen.

Doch nicht die Form ist es, die diesem Lustspiele fehlt. Und wenn der dritte und vierte Akt auch nur in epischer Weise die Flucht bringen, so hat der Dichter es doch verstanden, das Interesse für seine Personen wachzuhalten.

Die Ursache des allgemeinen Tadels, sowohl von seiten des Publikums als auch der Kritik, ist vielmehr ganz wo anders zu suchen. Die zeitgenössischen Kritiker schrieben den Durchfall des Stückes dem Mangel an Komik zu, und Laube giebt die Enttäuschung als Ursache der Ablehnung an. Der Dichter nannte eben ein Werk „Lustspiel", das als solches nicht befriedigte, nicht lustig genug war, während man ihm unter der Bezeichnung „Schauspiel" mit Erwartungen entgegengekommen wäre, die es erfüllt hätte.

Als drei Jahrzehnte später das für den Dichter so verhängnisvolle Lustspiel in das Repertoire des Burgtheaters wieder aufgenommen wurde, hatte es einen großen, fast begeisterten Erfolg. Dies aber hauptsächlich dank der meisterhaften Aufführung, während die erste eine schlechte gewesen, und weil die Wiener das gegen ihren größten Dichter begangene Unrecht wieder gutmachen wollten. In anderen Städten, wie z. B. in Hamburg, konnte es sich nicht halten. Trotzdem versuchten tüchtige Kritiker das Werk zu rehabilitieren und jetzt wird es über Verdienst geschätzt. Zu gleicher Zeit fing man an, sich darüber zu streiten, ob Grillparzer für das Lustspiel beanlagt sei; und was man früher bestritt — Laube that es nicht — das wurde später bejaht.

---

[1]) Vergl. auch S. 275, Anm. — Grillparzer sagte, daß er, während er seine Werke schreibe, die Vorstellung auf der Bühne im Geiste vor sich sähe; er verabscheute bekanntlich, wie auch Schreyvogel, das sogenannte Buchdrama.

Wenn auch diesem Lustspiel jede echte und ursprüngliche Komik fehlt, so ist dennoch in unserem Dichter eine gewisse Schalkhaftigkeit und auch eine satirische Kraft vorhanden, die in seinen Gedichten und namentlich in seinen Epigrammen zum Ausdruck kommt. Und wie seine Zeitgenossen bezeugen, fehlte ihm auch nicht der Witz im Gespräch. Aber in unserem Lustspiel läßt die ernste, tiefe Idee, von der das ganze Werk beseelt ist, dem Humor nicht Raum.

Wie bekannt, schrieb Voltaire Tragödien, aber kein einigermaßen wertvolles Lustspiel; dies überrascht uns noch mehr bei diesem gerade seines beißenden Witzes wegen berühmten Schriftsteller. Aber Voltaires Witz war zu fein, zu schneidend, zu geistvoll und wurzelte zu tief in der Reflexion, als daß er die menschlichen Schwächen mit der notwendigen Naivität und in einer wirkungsvollen Komik hätte wiedergeben können. Bei Grillparzer lag der Grund zu der Unfähigkeit einer naiven, objektiven Gestaltung des Komischen nicht an einem Überflusse feiner und beißender Satire, sondern in der Tiefe, mit welcher er die Menschen und ihre Schicksale anschaute; dieser Umstand ließ in ihm nicht die Laune aufkommen, in der er die Schwächen von ihrer komischen Seite hätte zeigen können.

In seinem Galomir z. B., einem absolut dummen und halbtierischen, aber vornehmen Barbaren, der es nicht fertig bringt, einen ganzen Satz zu bilden und auszusprechen, ist das Minus von Intelligenz mit so genauer und nüchterner Wahrheit wiedergegeben, daß er ernst, fast bemitleidenswert erscheint und uns infolgedessen nicht zum Lachen bewegen kann. Galomir, der mit dem Shakespeareschen Caliban verglichen wurde, ist genau genommen nur idiotenhaft und tierisch.

Aber unser Dichter wollte nicht das billige Lachen der Posse, er strebte vielmehr nach einer höheren Komik, z. B. wie die im „Misanthrope". Aber wo kein richtiger Konflikt vorhanden ist, da kann sich auch keine Komik entwickeln.

Und der ursprüngliche und gesunde Frohsinn eines einzigen Charakters, hier des Leon, genügt nicht, um dem ganzen Werke die nötige Stimmung zu geben. Genügt doch noch nicht einmal der urwüchsige Humor Falstaffs, um „Heinrich IV." als Repertoirestück zu halten. Die in der Quelle nur ganz schwach angedeutete Grundidee dieses Lustspiels ist nicht wie in Molières „Misanthrope" in einer Komik der Übertreibung dargestellt, durch welche der ernste Grundgedanke des Werkes hindurchschimmert. Grillparzer legt den

Ernst selbst seinem Werke zu Grunde und baut hierauf eine zwar interessante, aber nicht komische Handlung auf. Dies ganz im Gegensatz zum „Misanthrope“, wo der grundlegende Gedanke, der auch vom Dichter geteilt wird, durch die Übertreibung in seiner Anwendung auf das Leben eine Unmenge von Komik auf den Helden des Stückes zusammenträgt.

Grillparzer entnahm den Stoff zu diesem Lustspiel der Chronik des Gregor von Tours und entwickelte ihn wie folgt.

Ein fränkischer Bischof hat einen Neffen als Geisel bei den noch unkultivierten Germanen; der junge Franke wird streng gehalten und als Sklave behandelt, weil von neuem Zwistigkeiten entstanden sind. Der Bischof spart an den Ausgaben für das Essen, um so das nötige Lösegeld für den Neffen zusammenzubringen. Dies gefällt aber seinem Küchenjungen Leon, der seit kurzem Koch geworden, gar nicht, und aufgebracht über den Geiz seines Herrn will er sein Amt kündigen. Als er aber den wahren Grund des scheinbaren Geizes erfährt, erbietet er sich, den Geisel zu befreien.

„Wär' ich nur dort, ich lög' ihn schon heraus.“ —
„Weh dem, der lügt!“

so mahnt der Bischof.

Leon verspricht, ohne sich der Lüge zu bedienen, zu vollbringen, was er sich vorgenommen, und nun beginnen die Abenteuer des Jünglings. Er läßt sich als Sklave mit der Eigenschaft eines Koches an den Grafen Kattwald verkaufen und bereitet nun die Flucht des Atalus, so heißt der Neffe des Bischofs, vor. Dem schlauen Burschen gelingt alles, und er wird sogar von Edrita, der Tochter Kattwalds, in seinen Bestrebungen unterstützt. Edrita liebt den heiteren Jüngling und flieht schließlich auch mit ihm, der nach einer gefahrvollen Flucht den Atalus dem Onkel wiederbringt.[1])

Offenbar ist der Gedanke in diesem Lustspiele neu und originell. Die Intriguen der Lustspiele beruhen gewöhnlich auf Lügen; hier

[1]) In der Erzählung des Bischofs Gregor von Tours (540—594) in der „Historia Francorum“ III, 15 (Scherer giebt eine kurze Inhaltsangabe dieser Erzählung a. o. O. S. 261 u. folg.) läßt sich der Koch Leon nach einem ersten gescheiterten Versuch als Sklave verkaufen und überläßt, wie in dem Grillparzerschen Lustspiele, den Erlös demjenigen, der ihn in das Land der Barbaren brachte. So bleibt er ein Jahr und wird zum Liebling des Herrn. Als das Jahr verstrichen ist, verabredet er die Flucht mit Atalus. Des Nachts, nach einem Gelage, fragt ihn der Schwiegersohn seines Herrn im Scherze, wann er seinem Schwiegervater auf dessen geraubten Pferden zu entfliehen gedenke. Und in scherzhaftem Tone antwortet der Knabe: „Ich denke noch in dieser Nacht,

dagegen wird die ganze, ziemlich verwickelte Intrigue von dem Helden gelöst, indem er das gegebene Versprechen hält: immer und ausschließlich die Wahrheit zu sagen. Und der Gedanke, den Barbaren nicht etwa durch mehr oder weniger glücklich erfundene Lügen unterliegen zu lassen, sondern der Wahrheit der Worte und der Rechtschaffenheit der Handlungen[1]), ist zweifellos genial.

Leon, der lustige und schlaue Koch, hat den geeignetsten Charakter, den Plan durchzuführen. Er ist das gesunde und fröhliche Volkskind, der witzige Nichtsnutz, der sich stets aus der Klemme zu ziehen weiß, der immer einen neuen Kniff bereit hat. Er ist zwar keine neue Figur; der Figaro des Beaumarchais ist sein berühmtes und glückliches Urbild. Aber Leon hat vor dem Figaro den Vorzug der Aufrichtigkeit, mit welcher er sofort alle Streiche, die er auszuführen gedenkt, frei heraussagt; er hat die heitere Lebensfrische, wodurch er uns so sympathisch wird. Wie den Figaro, so hat auch ihn die Natur als Ersatz für seine Armut und niedere Herkunft mit den Gaben der Intelligenz und mit einem liebenswürdigen Charakter ausgestattet, und so hilft er sich und anderen. Beide aber haben ein Zeichen innerer Kraft, den Frohsinn, der sie nie verläßt. Aber Figaro, eine Figur aus der Zeit, die der Revolution voranging, hatte noch List und Betrügereien aller Art nötig, um sein Ziel zu erreichen, um Geld, viel Geld zu erlangen, um etwas auf der Welt

---

wenn es Gott gefällt." Als er seines Herrn Schild und das Schwert wegnehmen will, erwacht dieser und fragt ihn, was er wolle. Leon antwortet: „Ich bin Leo, dein Knecht, und wecke Atalus, daß er schnell aufstehe und die Pferde auf die Weide treibe. Denn er schläft so fest, als sei er betrunken." — „Gut!" antwortet Kattwald und schläft ein.

Die Flüchtlinge finden wie durch göttliche Hilfe das Thor offen (invenitque ianuas atrii divinitus reseratas) und entfliehen. — Durch die dem Schwiegersohne zum Scherz gegebene Antwort ist Grillparzer auf die Idee zum ganzen Werke gekommen. Die Gestalt der Edrita, mit allem was mit ihr zusammenhängt, ist die Erfindung des Dichters. Aus den „Récits des temps Mérovingiens" von Thierry, besonders aber aus der fünften Erzählung, nahm Grillparzer, was er zum Lokalkolorit des Stückes nötig hatte.

[1]) Die Flucht des Geisels, nachdem die Streitigkeiten wieder losgebrochen waren, ist auch nach den Anschauungen des Bischofs etwas Erlaubtes. Leon weist Edrita zurück, obgleich er sie liebt, und verhält sich, nachdem er endlich zugegeben, daß sie die Flucht teile, auf dem ganzen Wege sehr zurückhaltend gegen sie. Ich weiß wohl, daß die meisten Kritiker (z. B. Kuh, S. 104, und Minor, „Grillparzer", Wien 1891, S. 13) behaupten, das ganze Benehmen Leons sei trotz der Wahrheit seiner Worte nur Lüge. — List, aber nicht Lüge, und das ist die Hauptsache.

zu gelten.[1] Der Dichter des Leon dagegen hat, obgleich er kein Fortschrittler war, erkannt, daß diesem bescheidenen Volkskinde, diesem Küchenjungen des Bischofs der Scharfsinn und das Talent nicht genüge, daß er auch der Vornehmheit des Charakters bedürfe. Und so unternimmt Leon aus Großmut, aus Zuneigung zu seinem frommen Herrn die Befreiung des Atalus und bedient sich bei seiner That nur jener Mittel, die mit der Wahrheit nicht in Widerspruch stehen. Er ist der Große, der Edle, hört aber doch nicht einen Augenblick auf, der gutherzige, arme Küchenjunge zu sein!

Und dennoch bereitete die Aristokratie Wiens dem fränkischen Koche einen ganz anderen Empfang, als der war, mit welchem die Pariser Hautevolée dem Barbier von Sevilla entgegenkam. Den Mißerfolg des Lustspiels hat namentlich die hochgeborene Wiener Welt verschuldet — man verließ das Theater und schlug ostentativ die Logenthüren zu, denn man glaubte, man dürfe sich von dem bürgerlichen Beamten die Verspottung des Adels, wie es an der Figur des Atalus geschieht, nicht gefallen lassen. Der französische Adel dagegen hatte für die Lustspiele des Beaumarchais eine große Bewunderung. Und die Komödien dieses Dichters bildeten das Repertoire jener Privataufführungen, bei denen die französische Aristokratie kurz vor der Revolution auf ihren Schlössern sich die Zeit vertrieb. Und doch spielt auch der Almaviva in den Lustspielen des Beaumarchais und namentlich in der „Mariage de Figaro“ keine glänzende Rolle. Allerdings behält dieser trotz seines Ungeschickes immer noch einen Schein von Würde, während die Mängel des Atalus als der Typus eines hoffärtigen, dummen und feigen Vornehmen zu aufrichtig gezeichnet sind; von den barbarischen Vornehmen, von dem tierischen Galomir und dem gefräßigen Kattwald[2]) nicht zu reden. Zwar gewinnt ja dieser Atalus gegen den Schluß des Stückes an Charakter, so daß man sieht, daß seine Fehler in einer falschen Erziehung und in den Vorurteilen seines Standes ihre Ursache hatten, aber es ist dennoch unbegreiflich, daß ein engherziger

---

[1]) P. Toldo zeigt in seiner guten Arbeit: „Figaro et ses origines“ (Mailand 1893, S. 344), daß diese häßlichen Eigenschaften dem Beaumarchais selbst eigen waren.

[2]) Wir glauben in diesem Schlemmer den Grafen von Seilern zu erkennen, in dessen Hause der junge Grillparzer als Erzieher des Neffen des Grafen thätig war (X, 49); und vielleicht hat der Zögling dem Dichter zum Atalus Modell gestanden.

Adel sich darüber beleidigt fühlen konnte, daß der vornehme Atalus in seiner Minderwertigkeit dem großmütigen und geweckten Küchenjungen gegenüber gestellt wurde und demselben gehorchen mußte.

Auch Almaviva folgt ja in allem dem geschickten Plan des Barbiers, aber er bezahlt ihn, und Figaro leistet ihm Hilfe mit seiner Schlauheit, wie er ihm für Geld ja auch in seinem Handwerk zur Verfügung steht. Leon dagegen opfert sich und rettet selbstlos den Atalus; und dies ist vielleicht die Ursache zu den verschiedenen Aufnahmen, die diesen beiden Stücken von ihrer Zuhörerschaft wurden. Mit diesem haben wir nicht einen Vergleich zwischen den beiden Lustspielen ziehen wollen, denn das unseres Dichters würde zu sehr im Nachteile sein gegenüber dem unerschöpflichen Witze, den wirklich komischen Situationen, der geschickten Intrigue in der Trilogie[1]) des Beaumarchais; wir wollten vielmehr die Gestalt des Helden dadurch nur besser beleuchten, daß wir ihn mit einem berühmten Vorfahren seiner Gattung verglichen.[2])

Es wurde stets behauptet und wird immer noch anerkannt, daß Leon eine der gelungensten Figuren des Grillparzerschen Theaters sei. Und wo er Gelegenheit hat, sich in seiner Ursprünglichkeit zu zeigen, wie es in den beiden ersten Akten der Fall ist, erzielt er auch eine gute Wirkung.

In dieser Figur hat Grillparzer auch seine frühere Überzeugung überwunden: daß die Vornehmheit des Charakters in den Konflikten des Lebens notwendigerweise unterliegen müsse, diese Überzeugung, welche die Schwäche und zugleich den besonderen Reiz seiner dichterischen Persönlichkeit ausmacht.

Auch der Charakter der Edrita, der Tochter des Grafen Kattwald, ist sehr gut durchgeführt — er zeugt von einem heiteren Elemente in dem Geiste des Dichters. Es ist ein Bild eines frischen, kühnen und zugleich naiven Mädchens, wie Grillparzer es unter den feschen Mitbewohnerinnen seiner Stadt Wien beobachten konnte. Auch erinnert sie gar nicht mehr an die wehmütige Tiefe, die er den meisten seiner

[1]) „Le Barbier de Seville", „Le mariage de Figaro" (La folle journée), „La mère coupable".

[2]) Dadurch soll jedoch nicht in Abrede gestellt sein, daß Leon sein Dasein dem Gracioso des spanischen Theaters verdankt, wie auch Minor (a. o. O. S. 16) meint. Aber im Grunde genommen stammt Figaro selbst durch die Vermittelung des Gil Blas aus dem spanischen Theater, gesetzt auch, wie Toldo (a. o. O. S. 361) behauptet, daß zwischen dem spanischen Theater und dem Barbier nur „quelques vagues similitudes" (einige unbedeutende Ähnlichkeiten) vorhanden seien.

weiblichen Typen gegeben hat. Sie ist eine praktische, gesunde und daher entschlossene und thatkräftige Natur. Ohne Zagen folgt sie Leon und Atalus, um den ihr vom Vater bestimmten Galomir, den Bauernfeld eine „Trottelfigur“ nennt[1]), nicht heiraten zu müssen. Ihr Charakter harmoniert vollkommen mit dem des schlauen Leon, der sie schließlich auch zur Gattin bekommt, gewissermaßen zur Belohnung für die Einlösung seines Versprechens, für seine Treue. Die vielleicht etwas zu kühne Natur der Barbarentochter findet ihre Begründung in dem eigentümlichen Charakter des Stückes. Es spielt in entfernter Zeit, wie sie der Dichter ja stets für seine Dramen liebte.[2])

Man hat auch einen Einfluß der Lustspiele Shakespeares und der aus denselben herausgewachsenen romantischen französischen Lustspiele auf diese Dichtung Grillparzers erkennen wollen.[3]) Wir aber können bei Grillparzer jenen phantastischen, burlesken, aber doch feinen und großzügigen Charakter nicht finden, der die heitere Muse des englischen Dichters auszeichnet. Wohl aber könnte man in der Disposition, in den Charakteren, in der Frömmigkeit, die jedoch der naivsten, heitersten und natürlichsten Entwickelung der Leidenschaften freien Raum läßt, den Einfluß der lachenden und farbenreichen spanischen Dichtung erkennen.

[1]) „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft“, V. Jahrg. (1895), S. 79.

[2]) Es ist sogar eine Ähnlichkeit in der Fabel des Lustspiels mit der des „Vließes“ vorhanden, namentlich in dem Gegensatz zwischen Kultur und Barbarei; aber Lichtenheld („Grillparzerstudien“, S. 21--24) und Minor (a. o. O. S. 9) gingen in diesem Vergleiche zu weit; besonders letzterer, wenn er das Verlangen Medeas nach einer lichteren Menschlichkeit, von der wir schon S. 295/96, Anm., gesprochen haben, dem der Edrita entgegenhält.

[3]) Mahrenholz (a. o. O. S. 115).



Libussa.

Dieses Trauerspiel gehört wie der „Bruderzwist von Habsburg“ dem Nachlasse unseres Dichters an. Schon seit 1819, als er gelegentlich seiner Studien zu „Ottokar“ auf diesen Stoff stieß, beschäftigte ihn die Idee zur „Libussa“, doch sie wurde nur sehr langsam, in den Jahren 1837—47 ausgeführt und nur der erste Akt 1841 zu Lebzeiten des Dichters veröffentlicht, nachdem er am 29. November 1840 zum Besten der barmherzigen Schwestern aufgeführt worden war.

Das Werk trägt auch die Spuren dieser Verzögerung. In der langen Periode, in der sich der Dichter grollend dem Theater fernhielt, wurde die Dichtung um Gefühle, Überzeugungen, Prinzipien und viele, ja zu viele Gedanken bereichert, so daß die Komposition weder einheitlich noch kraftvoll und noch weniger bühnenfähig werden konnte. Die Motive des Dramas sind zu reichhaltig und zu verschieden, und wohl fehlte dem müden Dichter die Kraft der Synthese, das frühere ehemalige Feuer der Begeisterung, die nötig gewesen wären, um dies Werk zu einem lebendigen Ganzen zu gestalten.

Die „Libussa“, die doch so viele poetische Schönheiten enthält. ist wie der „Bruderzwist“, aber in geringerem Maße als dieser, eine formlose Masse. Keins von diesen beiden Stücken könnte von der Bühne aus wirken; man muß sie lesen, wenn man den Wert dieser Dichtungen schätzen, wenn man die feinen und etwas sentimentalen Gedanken unseres Dichters genießen will.

Besonders die „Libussa“ zeigt in ihrer symbolischen Handlung die anhaltenden Meditationen, denen sich der an Erfahrungen und Enttäuschungen noch mehr als an Jahren reife Dichter während der Arbeit an diesem Drama hingab.

Der sagenhafte Stoff eignete sich ganz besonders zu einer symbolisierenden Dichtung, er war wie dazu geschaffen, die Form zu werden, in die der Dichter seine Gedanken über so mancherlei ausgießen konnte.

Dieser Stoff, den Sauer „volkstümlich“ nennt, behandelt die Gründung Prags durch Primislaus und die weise Libussa.[1])

Libussa ist die jüngste der Töchter des Königs Krokus, die von ihrer Mutter, einer Halbgöttin, die Gabe der Prophezeiung geerbt hatten. Es sind drei Seherinnen, die in der Einsamkeit ihres Schlosses leben und sich mit weisen Meditationen und mit der Betrachtung der Sterne beschäftigen.

Krokus fühlt sich dem Tode nahe, darum geht Libussa in den Wald, um heilkräftige Kräuter für den Kranken zu sammeln. Sie wird von der Nacht überrascht und würde in einem Flusse ertrinken, wenn nicht Primislaus, ein Landmann, auf ihren Hilferuf herbeigeeilt wäre und sie gerettet hätte. In den Kleidern der verstorbenen Schwester des Primislaus und auf dessen Schimmel reitet sie in ihrem Schlosse ein. In der Zwischenzeit ist aber Krokus gestorben, und

[1]) Schon der Romantiker Brentano behandelte in einer 1815 erschienenen Tragödie: „Die Gründung Prags“, diesen Stoff. Aber alle Kritiker verurteilen dies Werk. Sauer z. B. nennt es (Einleitung S. 89) „etwas weitschweifig und ungenießbar“. Übrigens fehlt trotz des gleichen Stoffes den Dramen Brentanos und Grillparzers jeder Zusammenhang. — Der junge Grillparzer hatte 1809—10 angefangen, einen anderen Stoff aus der alten und fabelhaften Geschichte Böhmens: „Drahomira“, zu behandeln. Dies Stück blieb jedoch Fragment, und der Dichter kam erst 1817—19 wieder darauf zurück, als er einen kurzen Bericht über die Böhmische Geschichte von Pubitschka schrieb, ein Werk, das ihm auch zu seinen Studien für den „Ottokar“ diente. Das Fragment ist romantisch und rhetorisch gehalten. Wir finden hier schreckliche Scenen wie in der „Ahnfrau“: so einen Bruder, der den andern tötet, und der entdeckt, daß seine Mutter Drahomira ihren Gatten getötet hatte. Die Heldin ist ein wildes und grausames Weib, ähnlich wie die Medea, eine Anhängerin der durch das Christentum verdrängten Götter, deren Priesterin sie gewissermaßen ist, und die sie wie die kolchische Magierin zu beschwören vermag. — Hierin finden wir eine leichte Anlehnung an Faust — und schon 1814 entwarf Grillparzer einen Plan zu einer Fortsetzung des Goetheschen „Faust“. Hier finden wir die kraftvollen, fast Goethischen Verse des Mephisto und auch schon jene Sehnsucht nach Jugend und Unschuld, wie wir sie so häufig bei unserem Dichter antreffen. Bemerkenswert ist es, daß wir auch in der „Drahomira“ wie im „Vließ“ den Gegensatz von Kultur und Barbarei, von einer antiken und modernen Kultur treffen, und den Sieg der letzteren wie in der „Libussa“, mit welchem Werke das Fragment „Drahomira“ auch den Ort der Handlung gemein hat. Die Töchter des Königs Krokus („Libussa“) ähneln der Drahomira nicht nur in der schwarzen Kleidung und in den Eigenschaften als Seherin, obwohl sie weiser und milder sind als die Heldin des Fragments, sondern sie wurzeln mit ihren Anschauungen auch in einer antiken Epoche, die dem Lichte einer neuen Kultur weichen muß. — Schon Lessing hatte die Drahomira für eine gute tragische Heldin gehalten, und Grillparzer hat 1817 hiervon Notiz genommen.

das Volk verlangt, daß eine seiner Töchter ihm in der Herrschaft folge. Die beiden ältesten können der Beharrlichkeit der Abgesandten des Volkes nicht mehr widerstehen und beschließen, wenn Libussa zurückgekehrt sei, ihre Gürtel, die der Vater den Töchtern geschenkt hatte, deren jeder das Bildnis der Mutter trug, und die nur durch den Namenszug der Jungfrauen unterschieden werden konnten, zu mischen und die Regentschaft zu verlosen. Diejenige, deren Gürtel zuletzt gezogen werde, sollte die Herrschaft übernehmen müssen. An Libussas Gürtel fehlt aber das Bild der Mutter — es ist in den Händen ihres Retters Primislaus geblieben. Man schilt sie, daß sie des Vaters Geschenk nicht besser ehre. Und so entschließt Libussa sich, die Last der Krone auf sich zu nehmen, die den Schwestern so schwer dünkte.

„Den Vater will ich ehren durch die That,
Mögt ihr das Los mit dumpfem Brüten fragen:
Ich will sein Amt und seine Krone tragen!" (I. Akt.)

Das Abenteuer mit Primislaus in dem Walde hatte ihre Natur fast umgewandelt und sie gelehrt, mehr die Menschen als die seither von ihr gepflegte, unfruchtbare Weisheit zu lieben:

„Mit Menschen Mensch sein, dünkt von heut mir Lust."

Die drei Wladiken, die gekommen sind, um eine der Töchter des Krokus zur Übernahme der Herrschaft zu bewegen, erkennen Libussa als Königin von Böhmen an und führen sie zum königlichen Schlosse. Die beiden zurückbleibenden Schwestern aber erwarten nichts Gutes von der Kühnheit der Libussa und ziehen sich traurig zu ihren mysteriösen Beschäftigungen zurück. Sie, die schon den Tod des Königs Krokus aus den Sternen gelesen hatten, beginnen wieder, sich mit astrologischen Anzeichen zu beschäftigen. Die Dienerinnen der Schwestern befragen sich nach den Himmelszeichen und der Dobra antwortet die Swartka:

Swartka. „Die Jungfrau blinkt, doch nein,
Ich irrte mich, es ist des Löwen Macht,
Der auf sein Böhmen schaut."
Dobra (gen Himmel blickend). „Hältst du auch sichre Wacht?"

und dann, „mit halbem Leib über die Brustwehr gelehnt", ruft die Beobachterin laut aus:

Swartka. „Der Osten graut, dem Tage weicht die Nacht" (I. Akt).

So endet der erste Akt, oder das Vorspiel, das nach des Dichters eigener Meinung das beste sei, was er je geschrieben habe.

Und wirklich weist diese dramatisch so belebte und doch so knappe Exposition keinen der schon erwähnten Fehler auf. Hier ist das Sagenhafte vollkommen mit dem Menschlichen verschmolzen, wie es uns besonders in der Scene zwischen Libussa und dem starken und bescheidenen Primislaus entgegentritt. Die einfachen Worte, die er an die Libussa richtet:

„Du bist kein Weib, um das man werben könnte?“

und die ehrfurchtsvolle That, daß er ihr den Gürtel um den Hals legte, nachdem er das Bild der Mutter Libussas zum Andenken an sie behalten hat, bereiten uns in geschickter Weise auf das Drama vor, das sich zwischen der Königin und dem Landmanne abspielen soll. Das Detail der Handlung, die mit dem Gürtel und dem Bilde zusammenhängt, verliert sich hier noch nicht ins Kleine, wie es leider später geschieht, so daß wir dieser Gegenstände überdrüssig werden, samt allem, was mit ihnen zusammenhängt. Die Lebensweisheit, die in den Worten der drei Schwestern zum Ausdruck gelangt, bereitet das Kommende vor und ist nicht etwa ein überflüssiges Philosophieren des Dichters.[1])

Es ist schade, daß der Dichter in den folgenden Akten nicht mehr mit dem Zuschauer rechnet, sich in langen Reden ergeht und die Ereignisse seines Dramas in breiten Scenen entwickelt, so wie sie ihm die Willkür gerade eingab. Libussa will in ihr Reich ein goldenes Zeitalter — die Herrschaft der Weisheit einführen. Sie trifft eine Arbeitsteilung, nach welcher stets ein Teil der Bevölkerung arbeitet, während der andere ausruht, und sie läßt die Jugend für das Alter arbeiten. In ihrem Lande ist Friede und Gleichheit.

[1]) So, als Libussa sich um die Annahme der Krone rechtfertigt, die den älteren und weiseren Schwestern gebührte:

„Doch handelt sich's um irdisch niedres Thun,
Wo zu viel Einsicht schädlich dem Vollbringen,
Fernsichtigkeit geht fehl in nahen Dingen. (I. Akt.)

Diese Worte sind gleichsam der Schlüssel zu dem Charakter Rudolfs II., den wir schon besprochen haben, und mit welchem Libussa schon öfter verglichen worden ist; sie lassen uns die Niederlage der weisen Königin ahnen. Und die Worte einer der älteren Schwestern:

„Wer nicht wie Menschen sein will, schwach und klein,
Der halte sich von Menschennähe rein“ (I. Akt) —

klingen wie eine Mahnung aus dem beschaulichen Leben herüber, auf das zu verzichten Libussa im Begriffe ist, und werden zu dem Motto des Schicksals der Heldin.

Die Güter sind gleichmäßig verteilt, Libussa selbst spricht Recht; und sie möchte das Weib dem Manne gleichstellen.[1])

Aber die Unterthanen sind nicht zufrieden mit der Herrschaft der Weisheit. Streitende treten auf und verlangen ihr „Recht". Und Libussa spricht gewiß in ihren Worten gegen dies Verlangen nach „Recht" den Gedanken des Dichters aus.[2]) Aber sie kann die Streitenden nicht überzeugen; sie sehnen sich nach einem Manne, der, mit kräftigem Arme durchgreifend, das Recht eines jeden zu wahren weiß. Auch die drei bedeutendsten Wladiken, diejenigen, von denen Libussa der Thron angeboten worden, und die in einer vielleicht etwas zu typischen Weise den Reichtum, die List und die Kriegstüchtigkeit verkörpern, bestimmen die Königin dazu, sich einen Gatten zu wählen, in der Hoffnung, daß die Wahl einen von ihnen treffe.

---

[1]) Obgleich der Dichter das Unweibliche oder Überweibliche im Weibe eigentlich mißbilligt und diese seine Ideen sogar zum Vorwurf einiger Dramen nimmt („Sappho" und „Medea"), so scheint doch in den Worten Libussas seine eigene Meinung ausgesprochen:

„Ich blicke rings um mich und finde nirgends
Den Stempel der Mißbilligung, den Natur
Der offnen Stirn des Weibes aufgedrückt." (II. Akt.)

Aber das Weib darf nicht die ihr von der Natur gezogenen Grenzen überschreiten — (übrigens ist es nach Grillparzer auch für den Mann besser, sich bei seinem Schicksal zufrieden zu geben), und von der „Sappho" bis zur „Libussa" ist dies die Überzeugung des Dichters geblieben.

[2]) „Von allen Worten, die die Sprache nennt,
Ist keins mir so verhaßt als das von Recht.
Ist es dein Recht, wenn Frucht dein Acker trägt?
Wenn du nicht hinfällst tot zu dieser Frist,
Ist es dein Recht auf Leben und auf Atem?
— — — — — — — — — — — — — —
Daß du dem Dürft'gen hilfst, den Bruder liebst,
Das ist dein Recht, vielmehr ist deine Pflicht,
Und Recht ist nur der ausgeschmückte Name
Für alles Unrecht, das die Erde hegt.
Ich les' in euren Blicken, wer hier trügt,
Doch sag' ich's euch, so fordert ihr Beweis.
Sind Recht doch und Beweis die beiden Krücken
An denen alles hinkt, was krumm und schief." (II. Akt.)

Mit diesen Versen vergleiche man diejenigen im „Bruderzwist":

„Des Menschen Recht heißt hungern, Freund, und leiden,
Eh noch ein Acker war, der frommer Pflege
Die Frucht vereint, den Vorrat für das Jahr;
Als noch das wilde Tier, ein Brudermörder,
Den Menschen schlachtete, der waffenlos,
Als noch der Winter und des Hungers Zahn
Alljährlich Ernte hielt von Menschenleben.
Begehrst ein Recht du als ursprünglich erstes,
So kehr' zum Zustand wieder, der der erste. (III. Akt.)

Und in den „Aphorismen" ist zu lesen (IX, 45): „Das Recht ist eine Ausgeburt des Bedürfnisses und der Verschlechterung, daher menschlichen Ursprungs."

Hier beginnt das Märchenhafte des Stückes, das uns an Dramen von der Art wie Schillers „Turandot“ erinnert.[1]) Libussa, die Königin, aufgefordert, sich einen Gatten zu wählen, schlägt ein Rätselspiel[2]) vor. Dies Motiv wird leider aber derart in die Länge gezogen, daß die eigentliche Idee des Dramas, die Haupthandlung zu sehr in den Hintergrund gedrängt wird. Farinelli sagt[3]): „Unglücklicherweise suchte Grillparzer einen Haupthebel der Handlung in der Lösung eines Rätsels . . . . hätte Grillparzer ein anderes, natürlicheres Mittel ersonnen, um Libussa und Primislaus durch Liebespfand näher zu bringen, so hätte das Stück viel von dem vom Dichter selbst so oft getadelten Begriffsmäßigen verloren und mehr an dramatischer Wirkung gewonnen.“

Die Königin giebt den Wladiken ein Rätsel auf, in dem sie auf ihren Gürtel Bezug nimmt. Das Rätsel kann nur Primislaus lösen, weil er das an dem Gürtel fehlende Bild besitzt. Das weise Weib hat den Wert des einfachen und starken Mannes erkannt und will nur ihn allein zum Lebensgefährten nehmen. Primislaus ist nicht weniger klug als Libussa, obgleich er die wahrsagende Tiefe ihres Geistes nicht besitzt. Aber er ist infolge seiner Eigenschaften doch der Königin überlegen. Denn er besitzt auch eine gewisse seelische Kraft, die mit dem Berufe des einfachen Landmannes, der seinen Mangel an Bildung nicht zu verhehlen sucht, allerdings kontrastiert. Libussa will den Primislaus an ihren Hof rufen lassen. Sie giebt ihren Leuten als Führer den Schimmel des Primislaus mit, auf dem sie, nach dem Abenteuer im Walde, in ihr Schloß zurückgeritten war. Sie würden, den sie suchen „an einem Tisch von Eisen“ sitzend finden, sagte Libussa ihren Boten, und in der That finden die drei Wladiken den Primislaus essend an seinem Pfluge sitzen.

Aber auch zu den Schwestern schickte Libussa ihre Boten und ließ anfragen, ob man sie wieder aufnehmen wolle, denn die Enttäuschungen, die sie erlebte, haben sie der Gemeinschaft mit den

---

[1]) Wie Sauer (Einleitung S. 91) bemerkt. Derselbe Kritiker hebt ferner mit Recht (S. 90) das Stilwidrige der lustspielmäßigen Intrigue hervor, mitten in einem Drama ernsten, ja tragischen Ausganges. Wir haben bereits gesehen, wie die Stilwidrigkeit der ernsten, leitmotivartigen Grundidee des Lustspiels „Weh dem, der lügt“ diesem Stück zum Nachteil gereichte.

[2]) Dem zu Ehren jedoch die Libussa eine „Brünhilde des Geistes“ nicht genannt werden konnte, wie es Fäulhammer (a. o. O. S. 174) thut.

[3]) A. o. O. S. 140.

Menschen bereits überdrüssig werden lassen. Allein die Schwestern können sie nicht mehr aufnehmen, sie hat sich des früheren Lebenswandels entwöhnt. Libussa wird also den Menschen dienen und sich einen Mann wählen, der stärker als sie ist und die ihm gleich gearteten Menschen beherrschen kann. Libussa hatte schon, als ihr die Krone angeboten wurde, den Gesandten gegenüber die leise Drohung ausgesprochen:

„Allein, vergäßt ihr, was uns allen frommt,
Da diese hier den Rücktritt mir versagen,
So ging' ich hin, es meinem Vater klagen.“ (I. Akt.)

Es ist eine Andeutung auf ihr wehmutsvolles Ende, das nicht etwa, wie einige Kritiker behaupten, ungerechtfertigt und ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden ist. Der Zusammenhang ist allerdings nicht auf den ersten Blick zu erkennen, denn der Dichter läßt nun die Hauptidee der Dichtung fallen, spinnt die märchenhafte, schwache Gürtelintrigue in die Breite und entwickelt mit Ausführlichkeit und in genialer Weise den Liebeskonflikt der Königin und des Primislaus.

Scherer lobt in seinen Vorträgen (S. 275) den objektiven Standpunkt des Dichters, denn Grillparzer erklärt sich weder für das beschauliche Leben noch für die Einführung der Kultur. Dies kann uns allerdings, wie auch Scherer bemerkt, zu Reflexionen veranlassen, aber es kann unser Interesse für das Kunstwerk nicht erhöhen.

Im dritten und vierten Akte wird unsere Aufmerksamkeit von den Episoden mit Gürtel und Bild in Anspruch genommen, ja manchmal sogar ermüdet, wie auch durch die Weigerung des starken Primislaus, der dem stillen Wunsche der Libussa, daß er sie zur Gattin verlange, nicht entgegenkommt. Doch hier und da unterbrechen auch einige wirklich dramatische Scenen die zu breite Ausführung der Handlung. Durch naive und volkstümliche Momente erhält das Stück etwas von dem Gepräge eines dramatisierten Märchens. Dies z. B. wenn Primislaus durch die Öffnung einer Fallthür in den dunklen Thronsaal „sinkt“ das ist: stürzt und sich von Bewaffneten in schwarzen Rüstungen umgeben sieht. Er erwartet knieend den Todesstoß, doch Libussa tritt auf, und nach ihrem Händeklatschen „schieben sich Armleuchter mit brennenden Kerzen“ aus den Seitenwänden hervor. Der verwunderte Primislaus glaubt sich aber trotzdem im Jenseits und macht seinen Gedanken in langen Reden Luft. Die folgende Scene jedoch, in der er zur Erkenntnis seines Irrtums ge-

langt und seinem langen Zagen ein Ende macht, ist wieder unseres Dichters würdig. Die Liebe in diesem starken Manne ist immer von dem Bewußtsein seiner Minderwertigkeit der Königin gegenüber unterdrückt worden. Die Ehrfurcht vor dem erhabenen Weibe hat stets die Glut dieses einfachen, aber einer großen Selbstbeherrschung fähigen Menschen eingedämmt. Als aber die Hindernisse beseitigt sind und er seine Liebe zeigen kann, thut er dies mit einer so männlichen Vornehmheit, daß er zu einer Gestalt emporwächst, die würdig ist, dem Besten der Grillparzerschen Kunst an die Seite gestellt zu werden.

Die Worte, mit welchen Libussa ihn auffordert, ihr den nunmehr durch Einfügung des Bildes vervollständigten Gürtel umzubinden, indem sie hinzufügt:

„Und weh dem, der ihn noch nach dir berührt!"

gewinnen einen besonderen poetischen Sinn.

Die Heirat zwischen der Königin und dem Bauern stößt uns nicht ab, so groß ist die menschliche Vornehmheit, die der Dichter dem Primislaus gegeben hat.[1])

Hier könnte das Stück zu Ende sein.[2]) Wenigstens wird niemand, der sich mit der Rätselintrigue und mit der Liebe des Primislaus beschäftigte, noch einen fünften Akt erwarten. Aber das war ja nicht der Zweck des Werkes, sondern die Gründung Prags (der die Liebesepisode nur ein Mittel ist), und die Idee, die ohne Zweifel den Dichter ursprünglich beseelte, die er aber aus dem Gesichtskreis verlor, die Idee, daß das idyllische und naturgemäße Leben der Kultur unterliegen müsse, und so braucht Grillparzer den letzten Akt mit der Entstehung einer Stadt, mit der Gründung Prags. Dieser letzte Aufzug steht aber so isoliert da, daß er schon als Epilog bezeichnet wurde. Es ist eine Idee, die verschiedene Werke unseres Dichters beseelt, der Gedanke, daß das beschauliche Leben dem praktischen unterliegen müsse. So zeigte Grillparzer schon in seinem Rudolf II. und in der Sappho, wie das verinnerlichte Leben des Gedankens und des Gefühls an einem gewandten Alltagsleben zerschellt.

---

[1]) Gut sagt Koch (a. o. O. S. 21): „Gerade in einem seiner letzten Werke, der ‚Libussa', hat der Dichter in dem selbstbewußten Bauern und geborenen König Primislaus, dem Ahnherrn Ottokars, ein Ideal fester Männlichkeit geschaffen, deren Überlegenheit selbst das mit übernatürlichen Kräften ausgerüstete Weib anerkennen muß."

[2]) Fäulhammer (a. o. O. S. 175) ist sogar der Meinung, daß die ersten vier Akte ein prächtiges Schauspiel oder ein Lustspiel in der Art des „Weh dem, der lügt" abgeben könnten.

Hier aber hat sich der Dichter mit größerer Zurückhaltung der eigenen Meinung einer objektiven Darstellung befleißigt. Und so hat er eben symbolisch den Niedergang einer älteren Epoche durch das Auftreten der Kultur dargestellt. Libussa warnt vor der Idee, die ihr gefährlich scheint: freie Leute aus der Natur herauszureißen, um sie in die Mauern einer Stadt zu pferchen[1]), aber sie giebt der stärkeren Vernunft des Primislaus nach: sie will als Priesterin der Weihung Prags vorstehen, aber die Flamme in ihrem Inneren erlischt. Sie rafft all ihre Kräfte zusammen und segnet sterbend das junge Prag.[2])

Ihre Schwestern wandern betrübt aus, vertrieben von den hallenden Axthieben, unter denen die Wälder fallen. Die alte Zeit ist um, es bricht eine Epoche an, in der die Organisation der Kraft triumphieren wird, und Libussa wie auch ihre Schwestern werfen dem Primislaus, dem Manne der Zukunft, ihre Gürtel hin, damit er sich eine Krone daraus schmiede.

---

[1]) „Und fürchtest du denn nicht, daß deine Mauern,
Den Menschen trennend vom lebend'gen Anhauch
Der sprossenden Natur, ihn minder fühlend
Und minder einig machen mit dem Geist des All?" (V. Akt.)

[2]) Die lange Rede der Libussa vor ihrem Tode ist zwar undramatisch, enthält aber viele, tief in der Seele Grillparzers wurzelnde Ansichten. So betrachtete sie, mit den Augen des politisch jede Neuerung ängstlich scheuenden Dichters die freieren Gedanken der kommenden Zeit.

„Das Edle schwindet von der weiten Erde,
Das Hohe sieht vom Niedern sich verdrängt,
Und Freiheit wird sich nennen die Gemeinheit,
Als Gleichheit brüsten sich der dunkle Neid."

Und die politische Zukunft? — Nachdem die verschiedenen Nationen abwechselnd die Herrschaft über die Welt ausgeübt haben, wird sie den Slaven zufallen.

„Dann kommt's an euch, an euch und eure Brüder,
Der letzte Aufschwung ist's der matten Welt!" (V. Akt.)



Die Jüdin von Toledo.

Grillparzer greift mit diesem Drama zu einem Stoffe, der schon von seinem Lieblingsdichter Lope de Vega in „Las pazes de los reyes y Judia de Toledo" behandelt worden ist.

Lope stellte seiner naiven Kunst gemäß einen Helden hin, für den, da er noch ein Kind, im ersten Akte die Stadt Toledo erobert wird.[1] Im zweiten Akte heiratet Alfonso eine englische Prinzessin und dann eine Jüdin, von deren Schönheit er entzückt ist, seit er sie zufällig im Bade erblickt hat. Er läßt in einem Parke ein Schloß für sie erbauen, und lebt daselbst sieben Jahre mit ihr, während derer er seine Herrscherpflichten vollständig vernachlässigt.

> „¿No has gozado un rey siete annos
> Que ni su gente en la guerra
> Ni su mujer en la paz
> Le han visto un hora siquiera?"[2]

Darum haben die Königin und die Granden den Tod der Jüdin beschlossen, die dann auch nebst ihrer Schwester Sibylla getötet wird.

---

[1] Das ist auch von Grillparzer angedeutet worden, und zwar da, wo der junge König Alfonso von Castilien von der Eroberung Toledos spricht und erzählt, daß er damals als Kind in das Lager gebracht worden sei und den Soldaten „Fahne mehr als Krieger" gewesen wäre.

[2] „Und hast du sieben Jahre nicht genossen
Des Königs, den sein Volk im Kriege nicht,
Die Gattin nicht im Frieden mehr gesehn?"

Das hören wir von den Rittern, die geschickt worden sind, Rahel zu töten.

Alfonso aber ist hierüber entrüstet und sinnt auf Rache. Doch ein Engel erscheint ihm, tadelt sein Rachebrüten und hält ihm sein Vergehen vor, um dessentwillen er es unterlassen hat, die ungläubigen Mauren zu bekämpfen.

Grillparzer hat besonders den Schluß dieses Dramas bewundert[1], wo sich der König und die Königin in einer Kapelle vor einem Marmorbilde treffen. Beide beten laut und versöhnen sich, als sie sich erkannt haben. Diese Scene hat dem Drama des Spaniers auch den schon genannten Titel: „Las pazes de los reyes" gegeben.

Grillparzer behält die Einzelheiten dieses Werkes bei, mit Ausnahme derjenigen, die in sein Drama nicht hineingepaßt haben würden. So z. B. die Erscheinung des Engels. Den Motiven der Handlung gab er eine andere Bedeutung und vertiefte die Charaktere.

Ja, man kann sogar behaupten, daß der Hauptwert seines Dramas in den lebenswahren Charakteren beruht und man muß sich mit Fäulhammer wundern über die so jugendfrische Art dieses Dramas im Gegensatze zu der des „Bruderzwistes", der so viele Beweise für das Alter unseres Dichters aufweist, und dennoch vor der „Jüdin" geschrieben war. Der Grundgedanke aber und die Trochäen des Anfangs des ersten Aktes der „Jüdin" müssen wohl in einer früheren Epoche entstanden sein.[2])

Dieses letzte Drama Grillparzers hat, trotz des gewaltigen Unterschiedes in Stoff und innerer Entwickelung, mit der „Ahnfrau"

---

[1]) Man sehe die Analyse, die er von diesem wie von einigen andern Dramen Lopes (Bd. VIII, S. 211—13) gegeben hat. Auch Scherer (a. o. O. S. 275 u. folg.) schreibt eingehend über dieses Stück und hebt hervor, daß dieser Stoff schon zu vielen Novellen, Romanen und Dramen inner- und außerhalb Spaniens Anregung gegeben habe.

[2]) Im Bd. XIII, S. 301 ist eine Bemerkung aus den Jahren 1812—13 zu lesen, in der gesagt ist, daß König Alfons VIII. infolge der Ermordung der Jüdin wahnsinnig geworden sei. (Der chronologische Zusatz „im Jahre 1194" könnte ungefähr stimmen, denn 1195 erfolgte die Niederlage bei Alarcos, welche als eine Strafe Gottes angesehen wurde. Die spanischen Historiker behaupten jedoch, daß all diese Gerüchte fabelhaft seien.) Nach Sauer (a. o. O. S. 86 bis 97) fallen die trochäischen ersten Scenen des Dramas in das Jahr 1824 und die Vollendung in die fünfziger Jahre. Erst im Januar 1873 wurde das Werk zum erstenmal in der Wiener Hofburg mit Erfolg aufgeführt.

die frappante Knappheit der Handlung gemein, so daß es nicht nur dramatisch, sondern auch in Anbetracht der Bühnenwirksamkeit unter das Beste gezählt werden kann, was unser Dichter geschrieben hat. Die Handlung beruht auf den Kontrasten der Charaktere, und trotz des eigentümlichen, fast sonderbaren Konfliktes durchweht wie ein frischer Lufthauch eine gewisse Keckheit, eine anmutsvolle Frische dieses ganze Drama.

Don Alfonso hat eine ernste, gute Erziehung genossen, er kennt nur die düstere Seite des Lebens, denn durch die strenge Hofetikette wurde er von der Heiterkeit, von den lachenden Seiten des Daseins ferngehalten, und das Weib lernte er erst kennen, als er die englische Prinzessin Leonore geheiratet hatte.

Leonore ist kalt und tugendhaft, und ihr Seelenleben wie ihre Alltagsgewohnheiten sind ihr durch unumstößliche Gesetze vorgeschrieben. Man begreift, daß solch ein Typus von seelenloser Reinheit dem Dichter wohlgelungen ist, der eine besondere Abneigung gegen derartige Charaktere empfinden mußte, da seine künstlerische Seele besonders die lebhafte, ursprünglich heitere Weiblichkeit liebte, die sich frei und ungezwungen in ihrer Individualität zeigt.

Auch dem König Alfons ward trotz seiner vornehmen Natur und trotz seiner guten Erziehung die Tugend der Gattin schließlich zu einer bleiernen Kappe, und mahnend ruft er am Ende des Stückes der Doña Clara zu, welche die Gattin seines Freundes Garceron werden soll:

„Doña Clara! doch, um Gott
Macht ihm die Tugend nicht nur achtenswert,
Nein, liebenswürdig auch, das schützt vor vielem!" (V. Akt)

nachdem er schon im ersten Akte sagte:

„Obgleich der Mensch, der wirklich ohne Fehler,
Auch ohne Tugend wäre, fürcht' ich fast!"

wie er überhaupt der Ansicht ist:

„Besiegter Fehl ist all der Menschen Tugend".

Und er würde seine Gattin mehr lieben,

„Wär' manchmal, statt des Lobs, auch etwas zu verzeihn!" (I. Akt.)

Es ist begreiflich, daß die Seele des Königs bei der ersten Begegnung mit einem temperamentvollen weiblichen Wesen in Aufruhr

gerät.[1]) Ihm geht es wie dem Gefangenen, der geblendet ist, als er zum erstenmal wieder in das Tageslicht tritt. Die Liebe, in der Alfons plötzlich für die Jüdin entbrennt, ist nicht jene Achtung, jene Neigung, die einen Mann einem Weibe verbinden kann — es ist ihm vielmehr ein neuer Zauber, den er noch nicht kennt, eine Wonne, die ihn in allen Fasern seines Ichs ergreift und erschüttert.

Rahel ist bei ihrem natürlichen Wesen der vollkommene Gegensatz zu dem an Gesetze und Etikette gebundenen König, und sie ist das absolute Gegenteil zu der Königin, „aquella nieve del norte“ [2]), jener „hermosura helada“ [3]), wie Lope sie nennt.

Auch in Bezug auf Abstammung bieten die beiden Frauen entschiedene Gegensätze: Rahel ist die spanische Jüdin, und die Königin die kalte englische Prinzessin.

Rahel wurde von allen Kritikern als eine dramatische Schöpfung ersten Ranges bezeichnet. Ihre sprunghaften Einfälle, die Bizarrerien ihres Geistes, das ganz sich hingeben ihren Trieben, alle diese so weiblichen Fehler eines Wesens von mangelhafter Erziehung, bilden ein so lebendiges und ursprüngliches Ganzes, daß sie dieser Rahel eine Ähnlichkeit geben mit dem elementaren Charakter der Undine von Fouqué. Rahel hat die Sorglosigkeit und die kapriziöse Unstetheit der mysteriösen, seelenlosen Wasserfee. Sie hat mit der Heldin des Romantikers den Mangel an moralischer Stärke, überhaupt das ganze nur aus Natur und Instinkt zusammengesetzte Wesen gemein: und da sie endlich eine weibliche Natur ist, so macht auch die Koketterie einen wesentlichen Teil ihrer selbst aus. Doch ihre Koketterie ist reizvoll, da sie organisch ist, so wie wir sie bei einigen Tierarten antreffen. Sehr gut bemerkt Scherer[4]): „Bewußt und unbewußt ist nirgend zu scheiden, Koketterie und Naivetät

---

[1]) Dies läßt der Dichter von dem Höfling Garceron zu Gunsten des Königs auch aussprechen. Nachdem Alfons seine erste Jugend hinter sich hatte, die

> „Genährt vorzeitig mit der Weisheit Früchten,
> Kommt ihm zum erstenmal das Weib entgegen,
> Das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht,
> Und rächt die Thorheit an der Weisheit Zögling.“ (III. Akt.)

Dem spanischen Dichter liegt eine derartige einfache, aber wahre Motivierung fern, obwohl in dem spanischen Drama Alfons, in dem kritischen Moment, kurz bevor er die Rahel sieht, dem Garceron gegenüber seinen Gefühlen Luft macht und von seiner freudlosen Jugend spricht (II. Akt, 4. Scene).

[2]) Jenem Schnee des Nordens.

[3]) Jener eisigen Schönheit.

[4]) A. a. O. S. 279.

fließen zusammen. Und wenn sie eine Absicht leitet, so ist doch ihr eigenstes Sein ihr bester Bundesgenosse dabei!"

So ist sie wahr, wenn sie im ersten Akte außer sich vor Furcht auf die Bühne stürzt, weil man sie verfolgt, sich dem König zu Füßen wirft und seine Knie umklammert; und echt ist ihr Ausruf: „Ein Meer von Angst in stets erneuten Wellen!" Einen Augenblick zuvor noch kühn in ihrem Wunsche, entgegen dem Rate ihrer Schwester, zu bleiben und den König zu sehen, von ihm gesehen, schön und vielleicht begehrenswert gefunden zu werden[1], verliert sie jede Fassung, sobald eine Gefahr droht, und ist keiner besseren Überlegung fähig als eine erschreckte Taube. Gewiß ist es Koketterie, wenn sie sich dem König zu Füßen wirft und das Tuch abstreift, um den schönen Hals und die Schulter zu zeigen, so daß sich die Königin entfernt, aber das alles ist natürlich und konnte bei Rahels Natur nicht anders erwartet werden. Rahel hat das Bedürfnis, ihre Schönheit zu zeigen und ihren Gefühlen gemäß zu handeln. Wie sie sich in den ersten Augenblicken der Angst zu den Füßen des Weibes geflüchtet hatte, so zeigt sie nun, nachdem die Königin sich von ihr abgewandt hat, dem König selbst ihre Reize. Aber es ist dies nicht eine raffinierte, eine gemeine Koketterie, sondern vielmehr die Äußerung des Instinktes einer lebhaften, sinnlichen und unerzogenen Natur.

Sie empfindet einen aufrichtigen Schmerz als der König scheidet, wirft sich schluchzend der Schwester an den Hals und erklärt, daß sie unsäglich unglücklich sei. Aber trotz ihres Schmerzes vergißt sie auch nicht die Schwester nach dem Amethystenhalsband zu fragen, und der Gedanke daran hindert es auch wieder nicht, daß ihre Worte aufrichtig sind und ihr Gefühl echt ist, als sie die Schwester umarmend in Thränen ausruft:

„Und hab' ihn, Schwester, wahrhaft doch geliebt!"

Ihre Launenhaftigkeit, die elementare Leidenschaft ihrer instinktiven Natur erinnert an eine andere in der Litteratur berühmte Spanierin, an die Carmen des Mérimée. Auch sie ist eine Heidin der Moral, eine Zigeunerin ohne Erziehung, die großmütig und grundschlecht zugleich ist und einem reflexionslosen, fast unverantwortlichen Triebe folgt. Aber eine größere Naivetät, eine gewisse Genialität der Leichtfertigkeit stellen die Heldin unseres Dramas weit höher als die Zigeunerin der Novelle. In beiden jedoch finden

[1] Und bei Lope sagt sie zu ihrer Schwester Sibylla, der Esther unseres Dramas, geradezu: „Alfonso me debe amor!" (Alfonso muß mich lieben).

wir denselben Mangel an Überlegung der Handlungen, dieselbe Spontaneität und Wahrheit einer ursprünglichen Natur.[1])

Hierdurch rechtfertigt sich auch das plötzliche Verlöschen der Leidenschaft in dem Könige, als er die tote Rahel erblickt. Diese so seltsame Erscheinung aber in einem Manne, der racheduritig in der Glut der Leidenschaft geht, um das geliebte Weib zu sehen, um seinen Zorn an diesem Anblick sich steigern zu lassen, der aber bleich, verwirrt, bis ins Innerste erschüttert und ganz umgewandelt von der Toten hinwegtritt, so daß er, anstatt seiner Rache an den Mördern freien Lauf zu lassen, sein Vergehen erkennt und sein Weib um Vergebung bittet — dieses Phänomen stimmt uns auf den ersten Blick nachdenklich. Doch was den König an die Jüdin gefesselt hatte, das war die Schönheit, das frische Leben. Nicht ein Wort von der Jüdin, nicht ein Gedanke derselben oder ein tiefes Gefühl für die Rahel hatte sich in der Seele des Königs festgesetzt. Da ihr ganzer Zauber in dem Fleisch, in ihrem Körper lag, so konnte in dem Könige für die Tote nichts weiter leben. Der Anblick der vollständigen Zerstörung alles dessen, was ihn so sehr gefesselt hatte, konnte der Seele des Königs keinen andern Eindruck als die Überzeugung geben, daß der Abgott seiner Leidenschaft unwiederbringlich dahin sei. Das schwellende, das blühende Leben, das er stets an ihr gesehen und das ihn an sie gefesselt hatte, war vernichtet, und Alfonso wendet sich von derjenigen ab, deren Reize nun verblaßt sind, die in ihrer toten Regungslosigkeit ihm schrecklich vorkommt und ihn abstößt.

Es war eine glückliche, obgleich kühne Erfindung des Dichters, die Umwandlung des Königs durch den Anblick der Leiche Rahels zu motivieren, und anstatt der Rachegedanken die Erinnerung an Weib, Kind und Volk erstehen zu lassen.

Auch dieses Drama Grillparzers endet in einer zu strengen und ernsten Weise. Die Lösung erscheint nach all den glänzenden Bildern der Leidenschaft zu hart, als daß sie uns nicht unbefriedigt davongehen lassen müßte. Die arme Jüdin, obgleich nicht ohne die Schuld der eigenen Leichtfertigkeit, der Erziehung für die Lebenserfahrung des Königs geopfert, erweckt zu sehr unser Mitleid, als daß wir es billigen könnten, daß sie so rasch vergessen wird. Und es

---

[1]) So sagt der König von Rahel:

> „Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt,
> All was sie that, ging aus aus ihrem Selbst,
> Urplötzlich, unverhofft und ohne Beispiel!" (V. Akt.)

ist, wie schon einige Kritiker bemerkten[1]), ein Fehler in dem Drama, daß der Zuschauer die Worte der Esther, der Schwester Rahels billigen muß, als diese nach der Versöhnung zwischen König und Königin mit Bitterkeit ausruft:

„Sie sind die Großen, haben zum Versöhnungsfest
Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen
Und reichen sich die annoch blut'ge Hand!"[2])

[1]) So z. B. Scherer (a. o. O. S. 283).

[2]) Zwar fragt der alte Isaak, aus einem traumartigen Zustande erwacht, in den er nach der Ermordung Rahels verfallen war, zunächst nach seinem Gelde. Zwar sagt Esther als sie dies hört:

„Wir stehn gleich jenen in der Sünder Reihe;
Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe!"

Aber trotzdem wird der peinliche Eindruck nicht verwischt, den ihre ersten Worte auf uns gemacht haben. Diese Verteilung der Schuld ist vielleicht einer schwachen Antipathie des Dichters gegen die Juden zuzuschreiben, obgleich die Gestalt Isaaks ziemlich konventionell gehalten und nur eine Kopie von Shakespeares Shylok ist. Gewiß aber war das Bedürfnis, die tragische Schuld dadurch zu lindern, daß sie auf verschiedene Personen verteilt würde, bei unserem Dichter fast zur Regel geworden. Wenn dadurch nun auch die Kraft der tragischen Konflikte abgeschwächt wird, so geschieht dies aber doch zu Gunsten der Wahrheit: denn wenn wir genau zusehen, so finden wir, daß es bei aller Schuld in der Welt nie der Fall ist, daß einer allein schuldig ist.



Esther.

Esther ist ein Fragment und enthält sozusagen nur eine einzige Scene, denn die anderen der beiden Akte dienen der Exposition oder der Entwickelung der Charaktere. Und doch ist das Bruchstück in sich abgeschlossen und bildet ein reizendes Idyll.

Die biblische Erzählung ist bis zur Wahl Esthers zur Königin durch Ahasverus benützt. Mehr verlangt man nicht, denn die Perspektive auf eine glückliche Liebe genügt; wir wünschen nicht die ferneren Erlebnisse der Königin von Persien kennen zu lernen, ebenso nicht die des frommen Mardochäus und seines Volkes.

Das Fragment weist keine Tendenz auf, nicht einmal eine religiöse, die bei diesem Stoffe doch so nahe liegt.

Mardochäus ist ein gelehrter Jude, der die Nächte bei der Lektüre der Bibel zubringt. Aber seine Ideen beseelen das Werk nicht und sollen auch sonst nicht in demselben entwickelt werden. Esther ist voll wundervoller Jugendfrische und kann ein Gegenstück zu Hero abgeben. Auch das Verhältnis zu einem frommen und denkenden Onkel erinnert an die Verwandtschaft der Jungfrau von Abydos zu dem Hohenpriester. Die Esther aber besitzt mehr Einfachheit, praktische Bescheidenheit, eine größere geistige Feinheit und weniger Sinnlichkeit als die griechische Priesterin. Sie teilt nicht die großen religiösen Ideen des Onkels. Sie lebt nicht mit ihm in Prophezeiungen, sondern sie bleibt auf dem festen praktischen Boden des Lebens und freut sich in naiver Weise ihres Daseins als ein gesunder Organismus, dem das eigene Wesen ein Grund zur Freude ist.

„Was soll ich lesen? Da so viel zu sehn:
Was stumme Zeichen? Da so viel zu hören“[1]

[1] Esther hält sich in ihrem Scharfblick und durchdringendem Verstande von allem Transscendentalen fern; sie ähnelt in ihrer Sinnlichkeit der Hero, wie schon Volkelt (a. o. O. S. 148) bemerkt, und dem Dichter selbst. So sagt sie dem Onkel, daß sie ihn liebe

„. . . nicht wie Gott uns liebt,
Im ganzen, großen, wo des einen Nachteil
Des andern Vorteil wird, nein einzeln Euch,

erwidert sie dem Mardochäus, der sie zur Beschäftigung mit der Heiligen Schrift veranlassen möchte.

Wie in der biblischen Erzählung tritt sie, um dem Oheim zu gehorchen, dem Ahasverus, der sich ein Weib wählen soll, entgegen, in der Überzeugung, daß des Königs Wahl sie nicht treffen werde. Und erfreut folgt sie seinem Gebote, als er sie zufällig in seinem Palaste trifft und sie sich entfernen heißt.

Hier beginnt die meisterhafte Liebesscene, in der Ahasverus, traurig und bis ins Innerste seines Herzens von dem Verluste seiner stolzen Gattin getroffen, der reinen und intelligenten Jungfrau begegnet, deren ganzes Wesen Aufrichtigkeit und Heiterkeit ist. Der verstimmte König hegt zunächst den Verdacht, daß die Naivetät der Esther erkünstelt und darauf angelegt sei, ihn zu bestricken. Aber mit ihrem offenen Wesen verscheucht sie bald seine falschen Vermutungen.

Wie in der Hero, so wird auch hier die Liebesscene unterbrochen, dadurch das Interesse wachgehalten, die Charaktere der beiden Personen fortentwickelt und sie selbst einander rasch näher gebracht. Der Dichter hat es in einer einzigen Scene vermocht, diese entgegengesetzten und einen Augenblick zuvor einander noch ganz unbekannten Charaktere sich nicht nur erkennen, sondern auch sie eine innere Harmonie fühlen zu lassen, die sie für das ganze Leben verbinden wird.

Ahasverus ist nicht dargestellt als der asiatische Despot, der in seinem Harem Umschau hält und durch das Zuwerfen seines Taschentuches einem Weibe seine Gunst kundthut. Diese Darstellung wäre vielleicht historisch treuer gewesen, hätte aber unser Befremden erregt. Der König ist vielmehr entrüstet über den Frauenmarkt, den sein Minister Haman bewerkstelligt hat, um ihn von seinen düsteren Gedanken abzubringen, denen er sich hingab, nachdem ihn Vasthi, seine Gemahlin, verlassen hatte. Ohne aber die hübsche Schar eines

---

Nicht willens für die Wohlfahrt einer Welt
Nur ein Atom von Eurem Sein zu geben." (I. Akt.)

Man vergleiche diese Worte mit denen der Libussa:

„Doch teilst du deine Liebe in das All,
Bleibt wenig für den einzelnen, den Nächsten,
Und ganz dir in der Brust nur noch der Haß.
Die Liebe liebt den nahen Gegenstand
Und alle lieben ist nicht mehr Gefühl,
Was du Empfindung wähnst, ist nur Gedanke,
Und der Gedanke schrumpft dir ein zum Wort,
Und um des Wortes willen wirst du hassen,
Verfolgen, töten . . ." („Libussa" V. Akt.)

Blickes zu würdigen, entfernt sich Ahasverus unwillig. Und nun begegnet er der Esther und fordert sie auf, sich zu entfernen:

„Für dich, mein Kind, ist hier nichts mehr zu thun!"

Es ist also nicht die Schönheit der jungen Jüdin, die den König fesselt, sondern eine plötzlich auftauchende Sympathie, als er in der Esther ein Wesen erkennt, das ihn ergänzt.

Schon Esther hatte Neigung zu dem Könige durchschimmern lassen, als er von Vasthi sprach, und sie noch nicht ahnte, daß Ahasverus sich für sie interessiere, obgleich der erfahrenere Mann schon beschlossen hatte, diese Blume für sich zu pflücken.

Esther verabschiedet sich, und der König läßt sie gehen. Er hat bemerkt, daß sie durch die falsche Thür gegangen und daß sie in eine Reihe von Prunkgemächern gelangen werde, die nicht zum Ausgange führen. Kurz darauf kommt Esther auch unruhig zurück und der König sagt ihr, daß sie in seinen Gemächern gewesen sei.

„Weh!"

ruft Esther aus.

„Dünkt dir das schlimm? Und wie nun, wenn's dein Los
In eben diesen Zimmern künftig etwa —"

Esther erblickt nun die Mittelthür, durch welche sie gekommen, und will sich entfernen.

Der schnell herbeigeführte Schluß dieser Scene zeigt zum letzten Male die Meisterschaft Grillparzers in der Darstellung zarter und doch wirkungsvoller erotischer Scenen. Wir sehen in der beunruhigten Seele des Mädchens eine zurückhaltende Keuschheit mit der plötzlich entstandenen Neigung zu dem herrlichen Könige kämpfen, von dem sie um ihre Liebe gebeten wird. Ahasverus ruft einige Sklaven herbei, um Esther durch deren Gegenwart zu beruhigen, und nimmt aus der Hand eines derselben einen goldenen Kranz, den der diensteifrige Haman für die Erwählte des Königs schon bereiten ließ. Esther glaubt nicht an das Glück, das ihr so plötzlich entgegen getreten ist, und weist den Kranz zurück. Aber als Ahasver ihn eben trostlos[1]) einem Sklaven zurückgeben will, nimmt sie ihn doch an, von jenem Gefühle überwältigt, das ein Hauptbestandteil des

---

[1]) „Ich wußt' es ja, mir ist kein Glück beschert,
Und einsam wall' ich zu des Todes Pforten!" (II. Akt).

Es sind dies Worte, die ganz der Seele unseres Dichters entquellen, der damals schon wußte, um 1830, als er sein Werk begann, daß er sich nie mit seiner Kathi werde verbinden können.

seelenvollen Weibes ist, von dem Mitleide für den Leidenden. Und so setzt sie sich den Kranz auf das Haupt.

Der edle König will sie an einen stillen Ort geleiten lassen, wo sie nachdenken und einen Entschluß fassen soll. Aber schon unter der Thür wendet sich Esther noch einmal um und ruft aus: „Herr!" Der Ton, in dem sie das Wort gesprochen, hat den König in das Herz der Esther blicken[1]) lassen, so daß Ahasver, sie umfassend ausruft:

> „Ich selber will sie führen,
> Und was du meinst, vertrau' es meinem Ohr!" (II. Akt).

So endet das Fragment[2]), wie es schon zu Lebzeiten des Dichters gedruckt[3]) und sogar aufgeführt worden war (29. April 1868). Er konnte oder wollte dies Werk nicht beendigen. Unter den vielen Gründen, die man diesem Umstande zuschreibt, berichtet Frankl[4]) von einem sehr merkwürdigen. Grillparzer hatte das Manuskript nach Döbling mitgenommen, wo er sich im Sommer aufhielt: und in dem Hause, in dem er wohnte, waren Kinder, die ihm sehr gefielen. Sie kamen öfter zu ihm oder klopften an seine Thür, und da er sie nicht davonjagen wollte, verlor er bei der fortwährenden Störung die Stimmung und konnte das begonnene Werk nicht vollenden. Ferner drohte der Konflikt sich zu einer politischen und religiösen Tendenz auszuwachsen, und so zog er es vor, das Stück unvollendet zu lassen. Wir kennen aber aus Mitteilungen seiner Zeitgenossen den Plan des Werkes. Laube behauptet, der Dichter habe ihm gesagt, daß er den Gang der Handlung „total vergessen habe". Frau Littrow-Bischoff[5]) sagt, daß in den folgenden Akten Ahasverus sich edel aber schwach zeigen, und daß Haman, der biblischen Überlieferung gemäß, den Kleinlichen, den Ehrgeizigen hätte abgeben sollen, der sich an Mardochäus rächt, weil dieser ihm die Ehren vorenthält, die er von ihm erwartete. Esther hatte ihre Religion und ihre Abkunft

---

[1]) „Es ist! — der Ton entschied!" So sagt auch Jason in den „Argonauten" (III. Akt), als er eben gehen will und Medea seinen Namen nennt: „Das war's Medea! Komm zu mir!"

[2]) Nach dem Tode des Dichters wurden noch weitere Scenen veröffentlicht (XIV, S. 216–231).

[3]) Im „Dichterbuch aus Österreich", das von Kuh herausgegeben wurde (1863).

[4]) A. o. O., 2. Aufl., S. 31.

[5]) „Aus dem persönlichen Verkehr mit Grillparzer" (Wien 1873). Doch scheint dies Buch mit Vorsicht benutzt werden zu müssen. Gute Angaben machen aber Scherer (a. o. O. S. 267 u. folg.) und Sauer (a. o. O. S. 78).

dem Könige verborgen gehalten, das sollte sie zu Grunde richten. Sie ist genötigt, sich der Intrigue zu bedienen, und in dem Stücke hätten die Gedanken über das Verhältnis der Religion zu dem Staate ausgesprochen werden sollen — Ideen, die hervorgerufen wurden durch ein Ereignis, das die Gesellschaft Wiens beschäftigte. Die Wiener Geistlichkeit nämlich wollte der gestorbenen protestantischen Gattin des Erzherzogs Karl die letzten Ehrungen vorenthalten. Und aus dieser Veranlassung wurden diese Gedanken angeschlagen, um die sich sonst der Wiener nicht viel gekümmert hätte. Wie Esther eine Intriguantin und Ahasverus ein schwacher Fürst werden sollte, so sollten Mardochäus und Haman zu Vertretern verschiedener religiöser und politischer Prinzipien werden. Mit Recht sagt Scherer[1]), daß man fast dem Dichter hätte zürnen mögen, wenn er dadurch seine genialste Schöpfung verdorben haben würde.

Wie dem auch sein mag, wir haben Grund uns darüber zu freuen, daß das Fragment in der vorliegenden Form gefällt und befriedigt.

Schon der Lieblingsdichter Grillparzers, Lope de Vega, hatte in seinem Drama „La hermosa Esther" (1610) diesen Stoff behandelt. Grillparzer giebt in seinen Studien eine Inhaltsangabe[2]) dieser Dichtung und lobt es, daß der spanische Dichter den Haman und nicht den König den bewußten Mädchenmarkt veranstalten läßt.

Wie wir schon erwähnt haben, führt auch Grillparzer diese Abänderung der biblischen Erzählung in sein Drama ein, dadurch ge-

[1]) A. o. O. S. 268.

[2]) Werke VIII, S. 118. Es würde zu weit führen, zu untersuchen, inwieweit Grillparzers Bewunderung für dieses Werk gerechtfertigt, und inwieweit das deutsche Drama von dem des Spaniers beeinflußt worden ist. Freilich haben wir auch in unserem Fragmente die „ruhige Schönheit in dem Gespräche zwischen Esther und Mardochai", aber es fehlt darin der „Entschluß Esthers, sich vor den König zu stellen, aus dem Wunsche abgeleitet, ihrem leidenden Volke nützlich zu sein" — eine Idee, die er „glücklich" nennt. Der übrigens natürliche Kontrast zwischen Mardochäus und Haman ist schon in der biblischen Erzählung vorhanden und auch in dem Fragment, in den nach dem Tode des Dichters erschienenen Scenen gut angedeutet. Die „naive Sinnlichkeit" des spanischen Dichters finden wir auch bei Grillparzer wieder. Und wenn der Verlauf der Handlung im spanischen Drama „unschuldig und simpel" genannt ist, so finden wir diese Eigenschaft auch bei unserem Fragment, freilich mit der Zuthat alles dessen, was der poetischen Natur Grillparzers eignet. Wahrscheinlich aber hätten im Verlauf des Dramas die erwähnten guten Eigenschaften verloren gehen müssen, und so mag Grillparzer wohl aus diesem Grunde die Vollendung dieser Dichtung unterlassen haben.

winnt der Ahasverus einen vornehmeren Zug, und er kann seinem Minister sagen:

„Der Gemeine rät nur ewig das Gemeine."

Ahasverus hat auch ganz die den Grillparzerschen Helden eigenen Züge. So die nachdenkliche Schwermut, die Tiefe der Gedanken und die Schwäche im Handeln. Esther dagegen ist heiter und stark wie die Personen seiner besten Werke, wie Hero, wie Rahel, und Bulthaupt (III, S. 92) bemerkt trefflich: „Wie die Schwester zum Bruder verhält sich die Braut König Ahasvers zu dem frischen Küchenjungen des Bischofs von Chalons." In beiden ist keine Spur von der Unentschlossenheit des Dichters enthalten, sie legen einen heiteren, starken und praktischen Sinn zu Tage, wie ihn diejenigen besitzen, die dazu bestimmt sind, siegreich aus den Kämpfen des Lebens hervorzugehen.[1])

[1]) Racines „Esther", 1689 für die Schülerinnen von Saint-Cyr geschrieben, kann mit unserem Fragment nicht verglichen werden, weil die französische Tragödie gerade da anfängt, wo unser Fragment endet. Sie behandelt die Befreiung des von Haman ungerechterweise verurteilten Volkes durch die nun Königin gewordene Esther.

„L'aimable Esther à fait ce grand ouvrage."

Die Heldin hohen Standes erscheint in der That als ein Muster von Anmut, Frömmigkeit und Bescheidenheit, so daß sie mit einer pädagogischen Absicht den Jungfrauen der hohen Gesellschaft jener Zeit gegeben werden konnte. Ahasver ist brillant, mächtig und ritterlich, ein Widerschein des „Roi soleil", — Mardochäus ist der Demütige, der erhöht wird; Haman der schlechte, verwegene und feige Ratgeber wird erniedrigt. Die religiöse Poesie, die dieses Werk beseelt, das zarte, ruhige Gefühl der Frömmigkeit, eine gewisse Naivetät, von der das Ganze leicht angetönt ist, giebt diesem „divertissement d'enfants", wie es der Dichter bescheiden nannte, denselben Charakter eines dramatischen Idylls, den auch unser Fragment, allerdings aus andern Gründen hat.



Fragmente. — Melusine.

Die Scene „Hannibal und Scipio“ wurde auf Veranlassung einiger Damen aufgeführt und sehr beifällig aufgenommen.[1]) Der Ertrag sollte für ein Schillerdenkmal verwendet werden. Diese Scene eignet sich infolge der kraftvollen Reden, sowie auch der allgemein bekannten und darum interessierenden Ereignisse und Charaktere wegen ganz besonders zu Gelegenheitsaufführungen. Denn weder der alte Hannibal von Karthago, der mit dem Scipio Africanus verhandeln und ihm den Frieden vorschlagen muß, noch der junge heldenhafte Römer, der um den Gedanken der Weltherrschaft Roms streitet, brauchen exponiert zu werden wie andere, unbekannte Helden. Es genügte vielmehr die Nennung dieser Namen, um alte Sympathien wieder zu wecken.

---

[1]) Fäulhammer sagt (a. o. O. S. 171): „In welcher Zeit ‚Hannibal und Scipio‘ entstanden, das ist schwer zu ermitteln. Der Ton des Ganzen läßt auf die Mannesjahre nach 1831 schließen.“ Und Sauer giebt in der fünften Ausgabe der Grillparzerschen Werke das Jahr 1835 als das Entstehungsjahr an. Die Übereinstimmung in Gedanken und Ausdruck der Worte des Scipio:

> „Vom Wechsel frei und unaufhaltsam wie
> Der Wesenkreis im Umschwung der Natur
> Geht unsers Staates immer kreisend Rad“ —

mit jenen Rudolfs II. im „Bruderzwist“, wo dieser sagt:

> „. . . . weil es einig mit dem Geist des All
> Durch Klug und scheinbar Unklug, rasch und zögernd,
> Den Gang nachahmt der ewigen Natur“ (III. Akt.)

kann auf eine gleichzeitige Entstehung hindeuten. Obgleich wir nicht genau wissen, wann der „Bruderzwist“ geschrieben wurde, vergl. S. 346, so werden wir wohl nicht irren, wenn wir die Verse des Scipio und Rudolfs als um das Jahr 1848 entstanden annehmen. Es ist die Zeit, in der mehr als je die Seele des Dichters durch die politischen Gärungen beunruhigt war und für die Erhaltung, für die Einheit des Vaterlandes zitterte.

Grillparzer sagt, daß auch der besiegte Hannibal ihm als dem Scipio überlegen vorkomme, und daß der Feldherr der Karthager der Napoleon seiner Zeit sei.[1]) Aus dem Fragment geht jedoch diese Ansicht nicht hervor, denn wie Grillparzer selbst bekannte, ist Scipio in ein viel günstigeres Licht gerückt. Scipio, der glänzende Redner und herrliche Held, verkörpert den Gedanken der Weltmacht Roms, um dessentwillen jeder Bürger sich als Sklave des Staates fühlte, während Hannibal sich auf die Brust schlagend ausruft: „Hier ist Karthago!" So ist die Minderwertigkeit der Herrschsucht gegenüber dem politischen Genie, die Ursache der Niederwerfung Karthagos durch Rom, dargethan.

Das Fragment hat gewiß die Vorzüge der Volkstümlichkeit, bringt aber nichts Originelles, ja es zeigt sogar einen leichten Hang zur Rhetorik. Den Stoff hat der Dichter, wie es Frankl (a. o. O. S. 51) angiebt, dem Plutarch entnommen.

Außer den schon besprochenen Dramen und Fragmenten hatte sich Grillparzer noch mit einer großen Anzahl anderer Stoffe beschäftigt, die er aber nicht mehr ausführte und sie uns als Bruchstücke oder Entwürfe hinterließ.[2])

Wir wissen darum, daß er an einen Cyklus von sechs Dramen aus der römischen Geschichte: „Die letzten Römer" (1819–1822) dachte. Sie sollten der Zeit von Marius und Sulla (die auch Grabbe beschäftigte) bis Octavian entnommen werden und „Marius und Sulla", „Crassus und der Fechterkrieg", „Pompejus und Cäsar", „Brutus", „Die Triumvirn" und als ein Nachspiel „Octavianus Augustus" heißen. Auch „Spartakus", von dem wir schon S. 327 (Anm.) gesprochen haben, hätte wahrscheinlich ein Drama in diesem Cyklus werden sollen.

Grillparzer dachte auch daran (1819), eine Tragödie „Brutus der Ältere" zu schreiben, kam 1830 wieder auf diese Idee zurück, angeregt durch die elfte Novelle von Matteo Bandello, und hob

[1]) Frankl (a. o. O. S. 51).

[2]) Sie befinden sich in dem 3. u. 4. der sechs Ergänzungsbände zur dritten Auflage (1878–79). Diese Bände entsprechen dem 13. u. 14. Bande der Ausgabe von 1888, und dem 11., 12., 13. der fünften Ausgabe in zwanzig Bänden.

hervor, daß diese Novelle auch schon von Lessing zu dem fünften Akte seiner „Emilia Galotti“[1]) benützt worden sei.

Von all diesen Stoffen aber arbeitete er keinen aus, vielleicht weil er fürchtete, in eine traditionelle Art von Dramenschreibung zu verfallen, die seiner Originalität geschadet haben würde.

Schade ist es aber, daß er uns keins jener Dramen gab, die er der hebräischen Geschichte zu entnehmen gedachte. So z. B. „Samson“ (1829)[2]) und „Die letzten Könige von Juda“ (1819 bis 1822), in denen er denselben Stoff zu bearbeiten beabsichtigte, den später Hebbel in seinem „Herodes und Mariamne“ dramatisierte.[3])

Aber auch an Dramen aus der griechischen Geschichte dachte er, wie „Pausanias“, König von Sparta, und „Krösus“ (1822). Gerade dieser letztere war ein Stoff, der unserem Dichter ganz besonders lag, denn es sollte daraus hervorgehen „die Gefahr der Größe, die Glückseligkeit des Privatlebens“.[4]) Wie Hebbel dachte er auch an einen „Gyges“, in dem er den Nachteil eines allzugroßen Selbstvertrauens darzuthun gedachte[5]), eine Eigenschaft, die in dem Charakter unsers Dichters aber so ziemlich ganz fehlte.

Viele Ideen, die er in seinen Dramen darstellte, finden sich in den erwähnten Entwürfen. So war schon die titanische Figur des

[1]) Dies wird auch von Erich Schmidt im „Lessing“ (Berlin 1884) ererwähnt. — 1843 kam Grillparzer wieder auf diesen Stoff zurück, gelegentlich der Lektüre der „Lukretia“ von Ponsard, von welcher er (XIV, 21) mit viel Achtung spricht.

[2]) Die Idee zu diesem Werke faßte er, als er das gleichnamige Oratorium Händels hörte (XIV, 69).

[3]) (XIV, 55—69). Charakteristisch ist die Bemerkung: „Er hält Mariamnen für die beste, aber doch für schwach und leicht fehlend.“ Der Charakter der Mariamne ist wie bei Hebbel: „rein, vornehm, stolz, edel, adelig“ mit der ganz Grillparzerschen Zuthat, daß ihr ein klarer Begriff von dem fehlt, was es heißt, in einem andern Wesen aufzugehen (vergl. S. 264 Anm.). Wir wollen, weil es zur Ehre unseres Dichters gereicht, noch hinzufügen, daß er aus seinem Herodes nicht einen Eifersüchtigen machen wollte, denn: „Othello hat das auf ewige Zeiten unmöglich gemacht.“

[4]) Bei dem Krösusstoffe wurde er vielleicht auch angezogen von dem Schicksalsgedanken, dessen Macht sich an Adrast offenbart. Adrast tötet unbewußt den eigenen Bruder und zeigt, ohne es zu wollen, dem Feinde den Weg zur Ersteigung der Burg zu Sardes. Den stummen Sohn des Krösus, der in der äußersten Gefahr zu sprechen beginnt, treffen wir wieder in der Person des Vaters des Mannes vom Felsen im „Traum ein Leben“.

[5]) (XIV, S. 89.) — Und den Neid wollte er in einem „Judas“ (1819) darstellen. Die Vermessenheit und ihren Sturz zeigte er im „Ottokar“.

Napoleon vor ihm emporgestiegen, als er noch mit dem Gedanken an Herodes sich trug, doch diesen Charakter führte er nachher in seinem „Ottokar“ aus. In „Marino Falieri“ (1821) sollte die Gattin des Dogen an dessen Arme von dem kühnen Steno beleidigt werden, ein Motiv, das er später im „Treuen Diener seines Herrn“ durchführt. Aus der italienischen Geschichte beabsichtigte er ebenfalls einige Stoffe zu bearbeiten.[1] — Die eitle Dalila seines „Samson“ gestaltete sich ihm zur Rahel seines letzten Dramas, und dem Vater Dalilas begegnen wir in dem alten Isaak. — Die Zahl seiner hinterlassenen Bruchstücke, Stoffe und Charaktere ist eine außerordentlich reiche und wir können diesen kurzen Überblick wohl am besten mit den Worten Sauers[2]) schließen: „Wie jeder echte Dramatiker war Grillparzer stets umgeben von einem schier endlosen Gefolge seiner Phantasiegestalten, die sich gegenseitig ablösten und verdrängten, ersetzten und vermischten, von denen aber nur wenige zu voller Reife und Selbständigkeit, zu wirklichem Leben gedeihen sollten.“

Die Liebe und Begabung Grillparzers für die Musik mußten den Dichter besonders geeignet erscheinen lassen, einen Operntext zu schreiben. Er verfaßte aber nur einen einzigen: „Melusine“

[1]) Im Jahre 1811 hat er die Inhaltsangabe eines historischen Werkes niedergeschrieben, das die Verschwörung gegen Galeazzo Visconti behandelt. (XIII, 206 u. folg.) Ferner beschäftigte er sich mit den Uberti und Buondelmonti von Florenz (XIV, 95 u. folg.), und vom Jahre 1812 ist uns ein ziemlich großes Fragment einer Tragödie „Die Pazzi“ erhalten (XIII, 250—252), bei dem zwei interessante Punkte zu bemerken sind. Der erste ist, daß der junge Dichter Shakespeare nachahmt, wie z. B. die Worte zeigen: „Die ehrwürdige Matrone Florenz ist kindisch geworden und tanzt nach der Pfeife dieses Buben.“ Der zweite bemerkenswerte Punkt ist, daß Francesco Pazzi viele Züge des jungen Grillparzer hat. So namentlich die Misanthropie und die Unzufriedenheit mit sich selbst. Auch einen Anklang an Otto von Meran und an Don Cesar finden wir in diesem Charakter, dessen Liebe zu Camilla sich bis zum Wahnsinn steigert, während das Mädchen für ihn nichts empfindet, das über die Nächstenliebe hinausgeht. Um diese Zeit interessierten ihn auch verschiedene Stoffe aus der englischen Geschichte — wahrscheinlich weil er sich damals viel mit der englischen Sprache beschäftigte, und Shakespeares „Sommernachtstraum“ zu einem Operntexte umarbeiten wollte.

[2]) A. a. O. S. 47.

(1823)[1], der für Beethoven bestimmt war. Dieser aber ließ das Werk vier Jahre lang liegen und hatte nicht eine Note[2]) komponiert, als er 1827 starb. Die „Melusine“ wurde aber zehn Jahre nach ihrer Entstehung (1833) von Konradin Kreutzer in Musik gesetzt, hatte jedoch keinen Erfolg.

War das Textbuch schuld daran? — Uns scheint es nicht so. Es hat eine an bühnenwirksamen Effekten und an phantastischen und glanzvollen Bildern reiche Handlung. Aber der Dichter hat sich wohl von der Phantasie zu weit hinreißen lassen, er hat zu viel Verwandlungen eingeführt, durch die er den Zuschauer verwirrt, anstatt ihn zu fesseln.

Ferner wollte Grillparzer, wie er es immer zu thun pflegte, den Gedanken durch Zugrundelegung einer menschlichen Idee vertiefen. Eine Idee, die aus den Abenteuern des Ritters Raimund mit der Fee Melusine hervorgehen sollte. Aber die vielen scenischen Bilder machten das Werk eher einem phantastischen Ballett ähnlich.

Die „Melusine“ ist ein Märchen, ähnlich denen, welche die romantische Schule zu Anfang unseres Jahrhunderts den Volksbüchern entnahm und sie in einem neuen Gewande und mit allen Zuthaten der Kunst geschmückt, ihrem Publikum wieder vorsetzte.

Melusine ist wie ihre beiden Schwestern eine Wasserfee, eine Sirene, die frei und in Menschengestalt während sechs Tagen in der Woche eine übermenschliche Macht besitzt. Am siebenten Tage aber muß sie in einem Fischleibe ihr ursprüngliches Element wieder bewohnen. Sie verliebt sich in Raimund, den jagend sie von einem Brunnen aus gesehen hat. Sie schläfert ihn ein und giebt ihm einen Ring, der ihn zu ihr bringt, sobald er ihn umdreht. Wirft er ihn aber von sich, dann ist er auf ewig von der Fee getrennt. Als Raimund erwacht, noch wie entrückt in dem Gedanken an die Schön-

---

[1]) Im Band XIV, S. 112 ist unter dem Jahre 1822 zu lesen: „Drei Stücke einer leichteren Gattung sollen hintereinander gemacht werden. Als sfogo der üblen Laune, zur Unterhaltung: Die schöne Melusine; Drahomira; Des Lebens Schattenbild. —

Von „Drahomira“ haben wir S. 372 (Anm.) gesprochen, und aus dem dritten Stoffe ist „Der Traum ein Leben“ geworden.

[2]) Henri Blaze de Bury schreibt in dem schönen Artikel „Le poète Grillparzer et Beethoven“ in der „Revue des deux mondes“ 1886 (Bd. 74, S. 337—364) ausführlich über das Verhältnis unseres Dichters zu dem großen Musiker, besonders aber S. 357 über das Textbuch.

heit der Fee, interessiert ihn nichts mehr, auch seine Verlobte Bertha nicht. Er folgt der Melusine, in deren Palast er glückselige Tage verbringt. Sein Diener Troll, der ihm folgte, findet aber bald, daß diese anhaltenden Genüsse, dieser abwechselungslose Sinnenrausch zu haltlos, zu schal seien und nur für Feen geeignet sein konnten, die körperlos sich von Schaum nähren.

Es ist ein geistvoller Zug gewesen, daß der Dichter die Figur des Troll eingeführt hat; sie ist nicht nur die komische Person, sondern sie vertritt auch die Wirklichkeit in den Bildern der Phantasie. Und Melusine sagt zu Raimund mit Bezug auf Troll: „Laß ihn reden. Er spricht nur aus, was du denkst!“ und dann zu Troll: „Sprich immer!“

Auch Raimund ist der Genüsse überdrüssig geworden und sehnt sich nach „Thätigkeit“.

Es ist gerade an einem siebenten Tage, an einem Tage, den Melusine in ihrem Elemente zubringen muß. Der Ritter schwört, daß er sie nicht mehr rufen, noch es versuchen werde, sie wiederzusehen. Er hält aber nicht Wort, und von Troll veranlaßt, ruft er Melusine und sieht sie in ihrem Fischleibe. Entsetzt flucht er ihr und wirft den Ring von sich. Melusine ist für ihn auf immer verloren, und Reue und Schmerz vernichten Raimund.

Die Niedergeschlagenheit desselben ist meisterhaft geschildert und sogar diese Skizze von einem Helden weist auf dessen Verwandtschaft mit den herrlichen Gestalten unseres Dichters hin.

Raimund hat das Bewußtsein von seinem Dasein fast verloren. Und als Graf von Forst ihm sagt: „Das unselige Abenteuer hat Euren Ruf untergraben. Der Christ, der Mensch, der Ritter wendet sich von Euch ab. Der Name Eurer Väter ist befleckt,“ antwortet er: „Sieh da! doch noch eine Stelle, die schmerzt!“ wie von einem neuen Schmerze zu dem Gefühl für das Leben erweckt.

Die Verbindung des Sterblichen mit den Geistern konnte von keiner Dauer sein. Raimund und Melusine waren zwei Naturen von ganz verschiedener Art, und so mußten, trotz der unüberwindlichen Liebe die Bande zwischen ihnen zerreißen, wie zwischen Sappho und Phaon, wie zwischen Primislaus und Libussa. Erst wenn auch Raimund, der Fee gleich, ein Geist geworden ist, wird er sie besitzen und glücklich mit ihr sein. Und so stürzt er sich denn in das Grab, das seinen Namen als Aufschrift trägt, und erscheint, glücklich

mit der Melusine[1]) vereint in der Apotheose, mit der die Handlung schließt, während der Chor die für eine Oper zu tiefsinnigen Verse singt:

„Wem sich höh're Mächte künden,
Muß auf ewig sich verbünden,
Oder nahen mög er nie:
Halben Dienst verschmähen sie!“

---

[1]) In der Sage verschwindet die Fee, nachdem sie von Raimund (Herzog von Poitiers) in dem Bade überrascht worden ist, und zeigt sich auf dem Turm, als einer der Grafen von Poitiers im Sterben liegt — also wie die „Weiße Dame“ und ähnlich wie die „Ahnfrau“. Die Sage der Melusine wurde zum erstenmal um 1390 von Jean d'Arras in einem lateinischen Gedichte behandelt, das, ins Deutsche übersetzt, ein namentlich in Böhmen sehr verbreitetes Volksbuch wurde.



Gedichte. — Erzählungen. — Schlußbetrachtung.

Grillparzer pflegte zu sagen, daß seine Gedichte seine Biographie seien und vielleicht widersetzte er sich gerade aus diesem Grunde der Herausgabe derselben noch mehr als der seiner letzten Tragödien. Außer Sammlungen, wie die „Tristia ex ponto“ (1835), erschienen von ihm nur wenig Gedichte zerstreut in Almanachen und Zeitschriften. Auch nach dem Tode des Dichters noch gab man seine Lyrik im Manuskripte von Hand zu Hand.

Sie ist freilich das Schwächste der Schöpfungen Grillparzers, und er selbst gab auch zu, daß seinem Talente die lyrische Seite fehle. Dennoch aber sind seine Gedichte für uns bedeutungsvoll, denn in ihnen legt der Dichter aufrichtige, vertrauliche Geständnisse nieder.[1])

Durch die Vernachlässigung der Form verloren seine Gedichte allerdings so viel, als sie durch die Wahrheit der darin ausgesprochenen Gefühle gewinnen.[2])

Es ist ein resignierter Pessimismus, mit dem er alles betrachtet, und der auch den wenigen heiteren Gedichten wie ein Mollaccord zu Grunde liegt.

Etwas zu viel Reflexion verdirbt uns oft den Genuß seiner Lyrik, der etwas Dunkles, etwas Unklares anhaftet, wodurch das Verständnis derselben beeinträchtigt wird und die unmittelbare

---

[1]) „. . . . wie es denn überhaupt meine Gewohnheit war, zur Lyrik nur als einem Mittel der Selbsterleichterung Zuflucht zu nehmen, weshalb ich mich auch für einen eigentlich lyrischen Dichter nicht geben kann“. (X, 163.)

[2]) Faulhammer (a. o. O. S. 217) schreibt die Minderwertigkeit der Gedichte, gegenüber der sehr sorgfältigen Form der Dramen, dem Umstande zu, daß seine Gedichte nicht wie seine Dramen von Freunden (Schreyvogel, Bauernfeld, Feuchtersleben) durchgesehen worden.

Wirkung verloren geht. Grillparzer fehlte der leichte lyrische Fluß, der wie eine Gabe der Natur, wie der Gesang bei dem Vogel ist — seinen Gedichten fehlt die unmittelbare Frische, durch die uns z. B. das Volkslied entzückt. Ein Beweis für den Mangel dieser Eigenschaften ist schon in seiner Verachtung der Volksgesänge gegeben, die doch von echten lyrischen Talenten, wie Goethe, Uhland und Heine, gerade so hochgeschätzt und denen stets neue Anregungen, neue Formen abgewonnen wurden.

Die Lyrik Grillparzers ist tief und trifft oft das Innerste der Dinge. Doch sie gleicht nicht dem Liede Goethes — in den Grillparzerschen Gedichten kommt ein gewisser Weltschmerz zum Ausdruck, und so erinnern sie manchmal an den Pessimismus des Italieners Leopardi.

Auch die Wehmut um die entflohene Jugend kommt bei Grillparzer wie in den Liedern des italienischen Dichters zum Ausdruck.

„Aloe, Aloe!
Blühest so schön,
Aber nur einmal
In Menschengedenken.
Aloe!
Wir leben nur eines,
Ein einziges Menschengedenken.
Wenn die erste Blüte vorüber,
Aloe, Aloe!
Wo Zeit für die zweite?“ [1]

Und dieselbe Seele, aus der das Gedicht:

„Mein Kummer ist mein Eigentum“

geflossen, schließt auch jeden Schmerz wie einen Schatz in sich ein.

Auch Goethe hatte die bittere Wonne gekannt, die in dem Auskosten der eigenen Schmerzen liegt, aber in seiner glücklich angelegten Seele verwandelte sich sogar der Schmerz zu jenem Genuß, der die zweite Form menschlicher Wollust ist. Für Grillparzer dagegen war das Einschließen des eigenen Schmerzes in sein Gemüt der Rückzug und die Verbergung einer verwundeten Seele in sich selbst. Die Entmutigung, aus der „Der Traum ein Leben“ hervorwuchs, der Schmerz um die Vergänglichkeit alles dessen, was wir wünschen und lieben, kommt auch in seinen Gedichten zum Ausdruck.

---

[1] „Im Gewächshause“; Nr. 3 der Gedichte „Spaziergänge“ von 1829 (I, S. 53).

Es ist die höchste Steigerung des Schmerzes, der in sich selbst einen Trost findet, wie jene Krankheiten, die an ihrer eigenen Heftigkeit ihr Heilmittel zeitigen:

„Da kam's durch die Luft gezogen,
Saitenklangs, vernehmlich kaum;
Und sein Kummer war verflogen,
Und sein Leiden war ein Traum.

Derselbe Gedanke tröstlicher Ergebung wurde auch von Shelley in einem Gedichte „The sensitive Plant“ ausgesprochen:

„. . . but in this life
Of error, ignorance, and strife
Where nothing is, but all things seem,
And we the shadows of a dream,
It is a modest creed, and yet
Pleasant if one considers it,
To own that death itself must be,
Like all the rest, a mockery.[1])

Grillparzer suchte nicht in seiner Umgebung die Ursachen zu seiner Unzufriedenheit; er gehörte nicht zu den nörgelnden Dichtern. Wenn er auch scharfe politische Gedichte schrieb, die er in seinem Schreibtische liegen ließ, so geißeln dieselben aber nur die Irrtümer und das begangene Unrecht der damaligen Regierung gegen das Vaterland, doch betrachtet er nie die politische Lage als Ursache der Unbillen, die er selbst zu ertragen hatte.

Wie die meisten modernen Dichter empfand auch er den scharfen Kontrast zwischen dem Leben und seinen Dichterträumen. Doch er schrieb nicht wie Heine spitzfindige Epigramme, sondern er berichtet nur Thatsachen, manchmal traurig, manchmal mit Ironie, immer aber spontan und aufrichtig.

Grillparzer ist auch kein Elegiker wie Hölty oder Matthisson. Die Lebhaftigkeit jener Phantasie, mit welcher er in seinen Dramen die Gestalten und deren mannigfaltige Umwelt geschaut und wieder geschaffen hat, beseitigte die Gefahr, daß er in einer seufzenden und unfruchtbaren Melancholie hätte stecken bleiben können. Welche herbe Energie und welche schneidende Heftigkeit zeigen seine Epigramme, die er wie auch seine Gedichte für sich selbst schrieb. Er hinterließ eine große Anzahl von Gedichten und Epigrammen, die zwar nicht

[1]) In diesem Leben des Kampfes, des Irrtums, der Unwissenheit, in dem nichts wirklich, sondern alles nur Schein ist, bleibt es zuletzt für den Betrachter ein bescheidener Trost, daß auch der Tod selbst, wie alles übrige nur eine Spötterei sein muß.

alle wertvoll und oft noch der letzten Feile bedürftig sind, deren aber viele eine Gedankentiefe aufweisen, aus der hervorgeht, wieviel Energie der sonst so Wankelmütige besaß, wenn er sich entschlossen hatte, die Trägheit abzuschütteln, in welcher er sich sonst einem Leben wehmutsvoller Beschaulichkeit hingab.

Zu einer eingehenderen Betrachtung der Grillparzerschen Gedichte ist hier leider nicht Raum, doch sei auf den ausführlichen Artikel August Sauers: „Proben eines Kommentars zu Grillparzers Gedichten"[1]) hingewiesen, in dem treffende Erläuterungen wie auch mancherlei chronologisch neue Gesichtspunkte gegeben sind.

Grillparzer schrieb auch zwei Erzählungen. Aber trotz eines gewissen dramatischen Zuges in der Novelle „Das Kloster bei Sendomir" (1828), deren ehebrecherische und dämonische Heldin eine Ähnlichkeit mit Marie Daffinger hat, trägt dieses Werk nicht zu dem Ruhme des Dichters bei. Die andere Novelle dagegen, „Der arme Spielmann"[2]), ist eine der besten Gaben der Grillparzerschen Muse und bedeutungsvoll für die Kenntnis der Seele unseres Dichters.

Ein armer Spielmann kam öfter in das Lokal, in dem Grillparzer zu Abend speiste, spielte auf und lenkte so die Aufmerksamkeit unseres Dichters auf sich. Der Arme war stets rein und sorgfältig gekleidet und dankte mit lateinischen Worten für die Gaben, die man ihm reichte. Da er sich lange nicht mehr hatte sehen lassen, nahm Grillparzer an, daß er 1830 gelegentlich einer Überschwemmung seines Heimatsortes Brigittenau mit vielen Anderen umgekommen sei. Aus diesen wenigen Anhaltspunkten schuf unser Dichter die Erzählung, als er aufgefordert worden war, einen Beitrag zu einem Taschenbuche zu liefern.[3])

Dies Werk zeichnet sich aus durch eine objektive Darstellungsweise und durch die Knappheit, mit welcher der Charakter entwickelt und ohne Zuthat von Reflexionen vertieft ist. Bemerkenswert ist

[1]) „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft", VII. Jahrg. (1897).

[2]) Diese Erzählung wurde 1848 veröffentlicht, aber nach Sauer (a. o. O. S. 88) ist sie schon seit längerer Zeit fertig gewesen.

[3]) Frankl (a. o. O. S. 47.)

die Schlichtheit, in der Grillparzer die Begebenheit erzählt, und mit der er das Schicksal in ergreifender Wahrheit schildert, das auf einer edlen, aber zum Leben ungeschickten Seele lastet.

Der Dichter goß seine ganze Seele in diese Figur, die seine individuellste und vielleicht objektivste Schöpfung ist.

Der Charakter dieses Geigers ist bis in die kleinste Einzelheit hinein beobachtet. So erzählt er uns, daß er einen großen Gefallen daran findet, einfache Schreibübungen zu machen, besonders aber Noten abzuschreiben, daß er nicht weiter studieren konnte, wenn ihm ein einziges Wort fehlte, und daß er darum für nachlässig und faul gehalten wurde. Die Erzählung, daß er im Examen einmal stecken blieb, weil er sich den Sinn des Wortes cachinnus[1]) nicht ins Gedächtnis zurückrufen konnte[2]), ist so voller Wahrheit, daß sie neben den psychologischen Studien der allerneuesten litterarischen Schulen standhalten kann. Sein Hang zur Musik ist mehr eine Liebe zu den Tönen an sich als zur Melodie oder Harmonie. Er phantasiert auf seiner Violine, wie es Grillparzer auf dem Klavier that.

Die Erlebnisse dieses Seltsamen sind einfach, Grillparzer läßt den Helden selbst sie erzählen und zeigt mit charakterisierender Anschaulichkeit die Eigentümlichkeiten von dessen Seele.

Als Sohn eines hohen Beamten verscherzt er sich durch die Sonderlichkeiten seines Charakters die Liebe des Vaters. Dieser hält ihn für einen Kretin, bricht seine Studien ab und stellt ihn in einem Bureau als Schreiber an. Nach dem Tode seines Vaters wird er um sein Vermögen gebracht. So kann er ein ehrliches Mädchen nicht heiraten, für das er eine zärtliche Neigung für immer behält.

Die Resignation, mit welcher der Held alle seine Erlebnisse erzählt und mit der er sein elendes Dasein erträgt, vervollständigt seinen eigentümlichen Charakter. Die unauslöschliche Güte und Vornehmheit seiner Seele geben ihm etwas von einem Heiligen. Seine Vorliebe für einfache, accordlose Töne, sein kindliches Ungeschick im Leben, diese Eigenschaften, belebt von dem Hauch einer Dichterseele, ließen den Spielmann zu einer originellen Figur werden.

Neuerdings ist auch in Italien in dem „Giovanni Episcopo“ von D'Annunzio ein Charakter geschildert worden, der mit dem unseres armen Geigers viel Ähnlichkeit hat. Die Gestaltung dieses außergewöhnlichen Menschen, in seiner geradezu krankhaften Un-

[1]) Heftiges Lachen.

[2]) Das ist Grillparzer selbst passiert (X, 25).

geschicktheit im Leben und in seiner inneren Vornehmheit, macht einen tiefen Eindruck und ist dramatisch kraftvoll wie die der deutschen Erzählung. Nur ist der „Christus patiens“ des italienischen Dichters weit unglücklicher, denn ihm fehlt jene milde Ergebenheit in das Unabwendbare, die eine so vornehme Eigenheit des schwermütigen und tiefen Grillparzer selbst ist.

Grillparzer hat nach dem Mißerfolg seines Lustspiels ganz auf die Gunst des Theaters verzichtet und sich in das regelmäßige Beamtenleben zurückgezogen. In seinem Testament von 1848 ordnete er sogar an, daß die Manuskripte des „Bruderzwist“ und der „Libussa“ zerstört werden sollten. Denjenigen, die ihn fragten, weshalb er sie nicht aufführen ließe, antwortete er: „Gefiele die Libussa, würde es mich kaum mehr freuen; mißfiele sie, würde es mich sehr schmerzen. Wen Gewinn nicht freut und Verlust schmerzt, der darf nicht spielen.“ [1])

Diese Worte geben uns einen Begriff von der leicht verletzlichen Seele, von der aristokratischen Denkungsart des Dichters, der laute Erfolge wenig oder gar nicht schätzte.

Grillparzer war eine große Seele, er mußte sich seinen Mitmenschen sehr überlegen und zugleich mitten unter ihnen sehr vereinsamt fühlen, da er bei seinem scheuen Wesen unfähig war, mit ihnen zu verkehren. So erklärt sich auch der absolute Mangel an erzieherischem Werte, an politischer oder religiöser Färbung in seinen Werken. Wenn längere Reden vorkommen, so sind sie nur der Ausfluß der Ideen des Dichters, ohne daß er die Absicht hätte, den Leser für seine Ansicht zu gewinnen, noch weniger aber sie durch sein Werk zu beweisen.

Dieser Mangel an Tendenz ist ein Verdienst bei unserem Dichter, der doch in einer an Stürmen und einander widerstreitenden Ideen so reichen Zeit lebte. Allein Grillparzer gehörte keiner Schule an und stellte seine Kunst nicht in die Dienste irgend einer Sache; jede Parteilichkeit war ihm fern, so erfolgreich auch einige künst-

[1]) Frankl, a. o. O. S. 29.

lerische Richtungen jener Zeit waren. Er giebt in seinen Dramen nur die reine Natur, dies allerdings im Gewande seiner unsterblichen Kunst.

Diese Selbständigkeit[1]) ist es zwar, weshalb er viele Jahre hindurch vergessen blieb und dies während jener stürmischen Jahre, die der Revolution von 1848 vorangingen und ihr folgten.

Doch von Laube wurden Grillparzers Werke der Bühne wiedergewonnen und zwischen 1850 und 1857 sämtliche herausgegebenen Dramen, mit Ausnahme des „Weh dem, der lügt“ aufgeführt. Grillparzer wurde 1856 pensioniert. Er sah die Verjüngung seines Ruhmes, ohne daran das Interesse und die Befriedigung gehabt zu haben, die andere gewiß empfunden hätten. Schon in den ersten Jahren seiner Thätigkeit hatte er zu viel des Beifalls genossen und außerdem hatte er sich zu sehr in sein beschauliches Leben gewöhnt, als daß ihn der Nachsommer seines Ruhmes mit der Welt wieder hätte versöhnen können.

Der siebzigste Geburtstag des Dichters wurde sehr gefeiert, der achtzigste rief eine Begeisterung hervor, wie sie in Wien vielleicht nie gesehen worden war. Aus allen Ständen der Bevölkerung trafen Beglückwünschungen in der bescheidenen Wohnung des einsamen Greises ein, in demselben Heime, das er auch noch mit den Schwestern Fröhlich bewohnte, nachdem er 1864 Ehrenbürger von Wien geworden war, in demselben Hause, in dem er auch starb. Voltaire hatte, als er zum letzten Male nach Paris kam und enthusiastisch empfangen wurde, gesagt: „Vous voulez m'étouffer sous les roses.“[2]) Mit einem Gefühl von Wehmut sagte Grillparzer: „Die Huldigungen, die mir dargebracht werden, betäuben mich. Mir ist, als ob ein Wolkenbruch auf mich niederginge. Es ist viel zu spät!“[3])

Der müde Dichter starb kurz darauf am 21. Januar 1872.

---

[1]) Grillparzer wollte allein stehen. Zwar bewunderte er Shakespeare: „Ich danke Gott, daß er da ist, und daß mir das Glück ward, ihn zu lesen und wieder zu lesen und aufzunehmen in mich.“ Aber er bemühte sich, ihn zu vergessen, denn: „er tyrannisiert meinen Geist, und ich will frei bleiben.“

Er zog die spanischen Dichter vor, denn sie „sind zu rein menschlich mit ihren Fehlern mitten unter den größten Schönheiten, mit ihrer häufig nur gar zu weit getriebenen Manier, als daß sie den echten Quell des wahren Dichters: die Natur, die eigene Anschauungsart, das Individuelle der Auffassung irgend im Gemüte beeinträchtigen sollten. Der Riese Shakespeare aber setzt sich selbst an die Stelle der Natur, deren herrlichstes Organ er war, ich aber will frei sein und selbständig.“ (X, 190.)

[2]) „Ihr wollt mich ersticken unter Rosen.“

[3]) Frankl, S. 52.

Grillparzer war kein Revolutionär in der Kunst, er wollte nicht alte Formen zertrümmern, um neue an deren Stelle zu setzen.

Er brach der Kunst nicht neue Bahnen wie die Psychologen; er ging die Pfade unserer Klassiker und litt deshalb in dem Glanze von Schiller und Goethe.

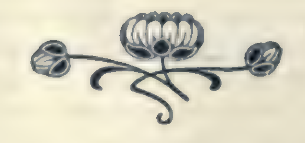
Grillparzer wußte die zartesten Abstufungen der Charaktere zu unterscheiden, aber trotz der Mannigfaltigkeit der von ihm behandelten Stoffe ist das Gebiet seiner Muse nicht besonders weit. In seinen Personen ist nichts von der kapriziösen Individualisierung, der wir bei den Psychologen begegnen; in dem vornehmen Gewand der Schönheit können die Grillparzerschen Gestalten gewisse Grenzen nicht überschreiten.

Unser Dichter giebt sich nicht mit großen historischen Konflikten ab, ja sogar in seinen Geschichtsdramen arbeitet er nur die psychologischen Momente heraus. Auf dem Gebiete der feinen Erotik zeigte er seine Meisterschaft. In der Sappho, der Hero, der Jüdin, Libussa, Medea und Esther besitzen wir eine Reihe weiblicher Gestalten, die, verklärt von der Kunst, in ihrer verschiedenen Art ihren Leidenschaften Ausdruck zu geben, in ihrer Lebensfülle und Jugendfrische uns entzücken. Es ist nicht mehr der einzige Typus des Weibes der Tragödie, dessen Charakter nur durch die Handlung oberflächlich bestimmt wird, wie es in dem das antike Theater nachahmenden Drama der Fall ist; es ist auch nicht die imponierende Kraft der Frauengestalten des klassischen deutschen Theaters, es ist vielmehr die besondere, eigenartige Schönheit, wie sie der Dichter in dem eingehenden Studium der Natur gefunden hat.

Der Hauptwert und der besondere Reiz der Werke und Gestalten unseres Dichters beruht auf der Verschmelzung der idealistischen klassischen Prinzipien mit dem eingehenden Studium der Wirklichkeit in ihren tausendfältigen Formen. Durch diese Vereinigung vermied er einerseits zu lebhafte Gefühlsäußerungen seiner Figuren und entging andererseits der Gefahr, leblose Schemen oder Typen zu schaffen. Sein Sinn für Harmonie in der Kunst verhinderte ihn, uns eine Penthesilea zu geben, die in der Leidenschaft den Mann zerfleischt, den zu umarmen sie so heiß begehrte, sein Blick für künstlerisches Ebenmaß machte es ihm unmöglich, eine Medea zu erschaffen als Typus des grausamen und wilden Weibes, an das wir nur aus Achtung vor den Überlieferungen glauben. Und gerade die Medea erklärte er uns, gerade sie brachte er uns menschlich näher.

Grillparzer konnte nur innerhalb eines gewissen Kreises tragischer Konflikte groß werden, doch diese Einseitigkeit wurde ihm dank seiner feinfühligen Künstlerseele zur Kraft. Zwar war er kein großer Schöpfergenius, kein Gründer einer neuen Schule, aber er war ein ganzer Dichter.

Allen seinen Werken liegt ein breiter Accord von unsäglicher Wehmut zu Grunde. Doch es ist nicht der Weltschmerz, es ist nicht die schon von den Romantikern ausgebeutete Gefühlsüberseligkeit, sondern ein Gefühl der Leere um sich selbst, der Gedanke an den schließlichen Triumph des Nichts. Es ist eine Art horror vacui, es ist die Überzeugung von der Eitelkeit der Welt.



Stimmen der Presse

über

„Il Dramma Tedesco del nostro secolo"

dal

Professore Dr. Sigismondo Friedmann

(Mailand 1893).

Weserzeitung (Bremen) 19. Dezember 1894.

Ein rühmliches Werk, das man auch wohl eine Frucht des Dreibundes nennen kann, ist soeben bis zum dritten Bande gediehen. Unter dem Gesamttitel „Il Dramma tedesco" hat Dr. Sigismund Friedmann, „Professore nella R. Accademia scientifico letteraria di Milano" unsere hervorragendsten nachklassischen Dichter dramaturgisch gewürdigt, im ersten Bande „Enrico di Kleist", im zweiten „I Psicologi", unter denen er Grabbe, Ludwig und vor allen den fast ausschliesslich darin behandelten Hebbel begreift, im dritten „Francesco Grillparzer". Es ist eine Freude, dem Autor zu folgen, der im Lande dieser Poeten und der reichen Litteratur, die sich mit ihnen beschäftigt, vollkommen heimisch, anscheinend selbst der verborgensten Aufsätze in den gelehrten Zeitschriften kundig, mit ebensoviel Gerechtigkeit als Feinfühligkeit seines Amtes waltet. . . . Aber auch die deutschen Forscher werden Friedmanns Werk mit Gewinn lesen. Giebt er uns doch gleichsam im Austausch von der italienischen Litteratur so manche interessante und wertvolle Kunde, und wer sich, um nur ein Beispiel zu nennen, mit der „Sappho" des österreichischen Dichters beschäftigt, wird das Material, das Friedmann über die Dramen von Marenco, Scevola u. a. beibringt, kaum unbenutzt lassen dürfen.

Die Darstellung ist frisch und lebendig, die Betrachtung immer gesund, ohne jede Neigung zur grüblerischen Haarspalterei und Originalitätssucht, das Ganze von einer wohlthuenden Wärme unterströmt. Kein zopfiger Gelehrter, sondern ein künstlerisch und menschlich frei empfindender Mann hat diese Bücher geschrieben.

Heinrich Bulthaupt.

Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen vol. 91, p. 435.

Das vorliegende Schriftchen soll eine Reihe von Abhandlungen eröffnen, in welchen der Verfasser die Gebildeten in Italien mit den wichtigsten Erscheinungen des deutschen Dramas seit Schiller bekannt machen will. . . . Ein Deutscher muss jedenfalls den Eindruck gewinnen, dass der Verfasser seine Aufgabe sehr gut gelöst hat. Die ausführlichen Inhaltsangaben sind anziehend und lebendig geschrieben. . . . Friedmann zeigt Belesenheit in der deutschen Kleist-Litteratur, aber doch auch selbständiges Urteil. Zwei Scenen, die von deutschen Beurteilern wiederholt getadelt worden sind (Ventidius im Bärenzwinger und die Todesfurcht des Prinzen von Homburg), finden in ihm einen beredten Verteidiger. Den Zusammenhang mit der Lebensgeschichte Kleists und mit den allgemeinen Zeitverhältnissen verliert der Verfasser nirgends aus dem Auge. . . . Er würdigt Kleist als Vertreter der realistischen Richtung, die im weiteren Verlauf der litterarischen Entwicklung immer mehr zu ihrem Rechte gelange. Man könnte wünschen, dass er sich über diesen Punkt etwas ausführlicher verbreitet hätte; doch wollte er sich dies vielleicht für die Fortsetzung seiner Arbeit vorbehalten, die hoffentlich nicht zu lange auf sich warten lässt.

Krakau. W. Creizenach.

Litterarisches Centralblatt 1894, No. 1, p. 19.

Das bereits im Jahrg. 1893, Sp. 1156 fg. dieses Blattes den beiden ersten gegenüber ausgesprochene Lob darf bei dieser, wieder gleich dem ersten Bande nur einem Dramatiker gewidmeten Studie in verstärktem Masse wiederholt werden. Um fremdsprachige Leser mit Grillparzer und der Eigenart seiner Dichtung vertraut zu machen, wird man kaum zweckmässiger und geschickter, als Friedmann that, verfahren können. Aber auch der mit Grillparzers Werken Vertraute wird gern dieser charakterisierenden Darstellung folgen, sich an treffenden Bemerkungen, wie über das Balladenartige der „Ahnfrau“, erfreuen. . . . Friedmanns Belesenheit und vorsichtige Sicherheit seiner Urteile erscheinen dann doppelt anerkennenswert.

M(ax) K(och).

Litterarisches Centralblatt für Deutschland.

Der mit der deutschen Forschung wohlvertraute Verfasser will in einer Reihe von Einzeldarstellungen weiteren Leserkreisen die Kenntnis der bedeutendsten, Schiller folgenden deutschen Dramendichter vermitteln. . . . Trefflich ist die charakterisierende und leise

kritisierende Inhaltsangabe der fünf Dramen .... ausgeführt. Kleists Eigenart im Gegensatz zu Schiller und zur romantischen Schule tritt anschaulich hervor .... Mit besonderer Vorliebe ist Hebbel behandelt .... Die charakterisierenden Inhaltsangaben seiner sämtlichen Dramen sind geschickt und anziehend ausgeführt .... Im ganzen verdient die Fortsetzung das dem Kleistband ausgesprochene Lob. ... Wir haben es mit einer tüchtigen erfreulichen Leistung zu thun.

M(ax) K(och).

Deutsche Litteraturzeitung.

.... Friedmann will seine Landsleute mit der Entwicklung des deutschen Dramas seit Schiller in einer Reihe populär geschriebener Essays bekannt machen, und er stellt mit Recht eine Würdigung Kleists an die Spitze. Er schreibt aus voller Kenntnis des Gegenstandes heraus; er beherrscht die neuere Litteratur über Kleist vollständig, steht ihr aber keineswegs kritiklos gegenüber; er lässt das Persönliche zurücktreten zu Gunsten einer eindringlichen Charakteristik der Hauptwerke; er arbeitet überall das Wesentliche heraus, verschont seine Leser mit überflüssigen Einzelheiten und bestreut ihnen die Wege, die er sie führen will, reichlich mit Blumen, so dass auch diejenigen ihm gerne folgen werden, denen der spröde Dichter anfangs recht fremdartig erscheinen mag.

Prag. August Sauer.

Neue Freie Presse.

„Il Dramma Tedesco del nostro secolo" dal Professore Dr. Sigismondo Friedmann. Milano, 1893. Der italienische Professor mit dem deutschen Namen hat in der Mailänder Akademie eine lange Reihe von Vorlesungen über das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts gehalten und dieselben in drei Bänden gesammelt. Der erste behandelt Heinrich v. Kleist, der zweite Friedrich Hebbel und ausser ihm noch Grabbe und Otto Ludwig, der dritte ist Grillparzer gewidmet. Mit vollständiger Kenntnis der deutschen Sprache und einem feinen Verständnis für dramatische Dichtungen ausgerüstet, hat Professor Friedmann sich mit einer Liebe und Ausdauer in die ästhetische Zergliederung der einzelnen Dramen versenkt, dass ihm kaum ein Deutscher darin gleichkommt. Er hat sich auch über den Lebensgang der Dichter genau unterrichtet und giebt ein vollständiges Bild von ihnen als Mensch. Dass es ihm nicht gelang, das Verhältnis Grillparzers zu Kathi Fröhlich klarzustellen, kann ihm nicht verübelt werden. Diese Aufgabe hat noch kein Litterarhistoriker gelöst. Er sagt im Vorwort, sein Hauptbestreben bei diesem Werke sei es gewesen, populär in gutem Sinne zu schreiben. Das ist ihm gelungen, und wir wünschen dem Buche weite Verbreitung.

La Rassegna Nationale.

Der Verfasser besitzt in hohem Grade die für den kritischen Schriftsteller wichtigste Eigenschaft — die Klarheit in Gedanken und Ausdrucksweise. Die beiden Bände, der Erfolg langer und gewissenhafter Forschungen, lesen sich, trotz ihres Reichtums an Gelehrsamkeit, leicht und bieten dem Leser Vorteil und Genuss.

Prof. Paolo Belleza.

Vita Moderna.

. . . . kurz — wie in den bewunderten Bildern des Morelli die Gestalten der Heiligen und des Christus ihres traditionellen Heiligenscheines — ihres transcendentalen Wesens entkleidet sind, und in ihrer realen Umwelt und ihrer Erscheinung als leibhaftige und leidende Menschen uns um so lebhafter interessieren — so besitzen diese Figuren des psychologischen Theaters nicht mehr die traditionelle, ideale, tragische Würde, sondern sie ergreifen uns um so stärker durch die Lebenswahrheit, in der sie dargestellt sind. Es sind Männer und Frauen, die wir kennen, deren intimste Herzensregungen, deren geheimste Gedanken wir belauscht haben und deren charakteristische geistige Veranlagungen uns bekannt sind. Diese und weitere Betrachtungen hat uns das Werk des Professors Friedmann eingegeben. Er lehrt uns mit künstlerischer Intelligenz die Werke der berühmtesten deutschen Dichter zu würdigen, die namentlich in der Geschichte des Dramas breite Spuren gezogen haben. Friedmann leistete uns einen grossen Dienst und vermehrte zugleich seinen schönen Ruhm eines gelehrten Schriftstellers und eines scharfsinnigen und tiefen Kritikers, den Ruhm, den er schon in Italien und im Auslande sich errungen hat.

Prof. Aurelio Stoppoloni.

La Perseveranza.

. . . . Auch diese neue Monographie Friedmanns weist alle die Vorzüge auf, die wir schon bei Besprechung des ersten Bandes hervorgehoben haben. Klarheit und Genialität der Exposition, Objektivität und Schärfe der Kritik, Reichtum der Gelehrsamkeit, guten Geschmack und Beobachtungsschärfe. . . . Alle Kritiker stimmen überein im Lobe des neuen Werkes des vortrefflichen Gelehrten, der sich durch Herausgabe dieses Werkes ein grosses Verdienst erworben hat, nicht nur den Fachleuten, sondern auch den Laien gegenüber. Die „Psychologen“ Friedmanns liest man mit Wohlgefallen und mit steigendem Interesse.

Prof. Marco Borsa.

Il Pregresso.

. . . . Die Art, wie Friedmann den Inhalt der Dramen angiebt, die vielen scharfsinnigen Betrachtungen, der reine Stil, die biographischen Notizen, welche die Werke der betreffenden Dichter erläutern, die tiefe Kenntnis der einschlägigen Litteratur und Kultur machen die Lektüre seines Werkes ebenso angenehm als lehrreich. Was wir namentlich lobenswert an unserm Kritiker finden, ist das knappe treffende Urteil, das einen souveränen Geist verrät und aus der Kritik eine zweite Schöpfung macht.

Prof. Pietro Toldo.

Illustrazione Italiano.

. . . . Das ganze Werk ist mit grosser Klarheit und in souveräner kritischer Methode geschrieben. B. T.

Nuovo Antologia.

. . . . Der erste der beiden bisher erschienenen Bände umfasst Kleist. Professor Friedmann schildert Kleists verschlossene und feurige temperamentvolle Natur, seine erhabenen Bestrebungen und sein unglückliches Schicksal. Dies alles weiss er in fesselnder Weise mit dem Inhalt und der Geschichte seiner Werke in Verbindung zu bringen . . . .

Grabbe setzt die psychologische Richtung Kleists fort. . . . Welch feiner Menschenkenner Hebbel gewesen ist, beweist Friedmann in seiner ausgezeichneten Analyse der Werke dieses Dichters. . .

Besondern Wert verleiht dem Werke Friedmanns die häufige Heranziehung der Arbeiten der bedeutendsten Kritiker, die er selbst wieder in objektiv-wissenschaftlicher Weise beurteilt. . . .

Wiener Familien-Journal (vol. II, n. 95).

. . . . So achtenswert der Plan des Werkes ist, so anerkennungswürdig ist auch die Durchführung desselben; mit tiefem psychologischen Scharfblick führt der Verfasser seine Leser in den Geist des grössten deutschen Dramatikers nach Schiller. . . . Dabei zeigt derselbe auch eine gründliche Kenntnis der ganzen deutschen Litteratur, sowie der modernen Germanistik überhaupt. . . . Und somit ist Friedmann der Anerkennung aller Verehrer der deutschen Litteratur sicher. . . . Marco Brociner.





Druck: Carl Meyers Graphisches Institut, Leipzig R.



I

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts

von **Prof. Dr. S. Friedmann.**

Neue Ausgabe (Herbst 1902).

Erster Band.

Preis brosch. M. 5,—, geb. M. 7,—.

Urteile der litterarischen Kritik über Band I.

„Die Entwickelung unseres Dramas wird in dem vorliegenden Werke durch Betrachtung der hervorragendsten Dramendichter und ihrer Stücke nachgewiesen.... Es ist eine Litteraturgeschichte in Essays, aber diese Essays enthalten vieles, was für ganze Richtungen charakteristisch und für die litterarischen Zusammenhänge von Wichtigkeit ist..... In die Fussstapfen Taines tritt das Friedmann-Webersche Werk, das allen Litteraturfreunden willkommen sein wird und für das Verständnis der Werke unserer nachklassischen Dichter einen sehr schätzenswerten Beitrag giebt." Rudolf von Gottschall im Leipziger Tageblatt.

„Ein rühmliches Werk.... Es ist eine Freude, dem Autor zu folgen, der im Lande dieser Poeten und der reichen Litteratur, die sich mit ihnen beschäftigt, vollkommen heimisch, anscheinend selbst der verborgensten Aufsätze in den gelehrten Zeitschriften kundig, mit ebensoviel Gerechtigkeit als Feingefühl seines Amtes waltet.... Die Darstellung ist frisch und lebendig, die Betrachtung immer gesund, ohne jede Neigung zur grüblerischen Haarspalterei etc.... Kein zopfiger Gelehrter, sondern ein künstlerisch und frei empfindender Mann hat diese Bücher geschrieben." Heinrich Bulthaupt.

„Ein tieferer Einblick in das Werk hat uns die Ueberzeugung beigebracht, dass wir es hier mit einer ernsten, ja mit einer ausgezeichneten Arbeit zu thun haben .... **Wir besitzen keine Darstellung des deutschen Dramas des 19. Jahrhunderts, die der vorliegenden gleichgestellt werden könnte.**" Nationalzeitung, Basel.

„Friedmann, er schreibt als Kritiker von mildem, feinsinnigem Urteil und als Mann von durchgebildetem, künstlerischem Geschmack." Vossische Zeitung, Berlin.

„Friedmann verbindet mit reicher Kenntnis der einschlägigen Litteratur ein klares, sachliches und selbständiges Urteil und die Gabe zu einfacher, aber fesselnder und anschaulicher Darstellung. Den innigen Zusammenhang der einzelnen Werke mit der Persönlichkeit der Dichter und der Zeit, in der sie schufen, hält er dem Leser im Bewusstsein. Wertvoll erweist sich auch seine Kenntnis der ausserdeutschen Litteratur, die ihm oft zu lehrreichen Parallelen Anlass giebt." Dresdner Anzeiger.

„Das Werk schliesst sich gleichwertig den vorhandenen Werken, die denselben Stoff behandeln, an. Vielleicht gereicht es ihm zum Vorteil, dass es in Italien erschienen ist, denn dadurch war der Verfasser bemüht, das Wesentliche zu bieten, es scharf in die Erscheinung treten zu lassen und möglichste Objektivität zu wahren. Dabei hat er, wie das gelehrte Beiwerk beweist, das die Darstellung unter dem Strich begleitet, die einschlägige Litteratur thunlichst berücksichtigt." Bohemia, Prag.

„Es ist Friedmann gelungen, in einer leichtverständlichen Weise die ganze Tiefe des grossen Stoffes auszuschöpfen. Und so fanden wir denn auch zu unserer grossen Befriedigung, dass die den Betrachtungen der Werke unserer grossen Dramatiker vorausgeschickten Einleitungen nicht mit der Aufzählung von Daten und äusseren Geschehnissen aus dem Leben der betreffenden Dichter erschöpft sind, sondern dass dieselben klare Bilder des jeweiligen inneren Entwicklungsganges geben und so schon von vornherein das Interesse des Lesers aufs höchste steigern... So können wir denn auch das Buch, das für einen grossen Leserkreis gedacht ist, jedem Interessenten warm empfehlen." Tagesanzeiger, Zürich.

„Mit diesem Werke hat sich der Verfasser die Aufgabe gestellt, die Geschichte des deutschen Dramas nach Schiller an dem Geiste des Lesers vorüberzuführen. Was er versuchte, volkstümlich im guten Sinne des Wortes zu sein, ist ihm gelungen. Dass er aber auch für den in der Litteratur Bewanderten ein schätzenswertes Werk geschaffen hat, verdankt er nicht zum wenigsten seiner Belesenheit und dem Umstande, dass er seine Urteile nur aus vorsichtigen Kombinationen der zur Beurteilung massgebenden Momente herleitet.... Es lässt sich dem Werke die Anerkennung nicht versagen, dass es auf solidem Unterbau ernsten psychologischen Studiums meisterhaft darlegt, wie Inhalt und Form der Schöpfungen hervorgerufen und bedingt sind von den Seelenstimmungen der Dichter. Als fernere Vorzüge verdienen die sachliche Objektivität und die gewandte Darstellung hervorgehoben zu werden, die im Verein mit den oben erwähnten Vorzügen das Werk zu einem der beachtenswertesten unserer Litteratur machen. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht.

„Der Verfasser weiss ungemein fein zu zergliedern, urteilt ausserordentlich vorsichtig und immer objektiv und zeigt eine seltene Belesenheit, der selbst verborgene Aufsätze in gelehrten Fachzeitschriften nicht entgangen sind." Litterarisches Centralblatt.

Das deutsche Drama.





Das deutsche Drama

des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern

von

Dr. Sigismund Friedmann
Ord. Professor an der R. Accademia Scientifico-Letteraria in Mailand.

Zweiter Band.



Leipzig
Hermann Seemann Nachfolger
1903.

Druck von E. Haberland in Leipzig-R.



Herrn Dr. August Sauer

ord. Prof. der deutschen Sprache und Litteratur an der deutschen Universität in Prag

in freundschaftlicher Hochachtung zugeeignet.



Vorwort.

Um den in diesem Bande behandelten Dichtern eine annähernd gleich ausführliche Besprechung wie den im ersten Bande betrachteten zu teil werden zu lassen — zumal da es für einige zum erstenmal geschieht —, war ich genötigt, auf manche andere zu verzichten, die ich sehr gern mit aufgenommen hätte. Ja, obwohl ich mir nur die Behandlung der Hauptvertreter vorgesetzt hatte, so würde ich dennoch die ganze ungemein reiche und sehr beachtenswerte deutsche Bühnendichtung der letzten Jahrzehnte berücksichtigt haben. Aber der Umfang des Bandes hätte dadurch übermäßig zugenommen, und er wäre zum ersten in ein arges Mißverhältnis getreten. Was jetzt unterlassen werden mußte, wird vielleicht in einem besonderem Buche nachgeholt werden.

Ich muß noch bemerken, daß es zwar nicht meine Absicht war, die gesamte kritische Litteratur über die lebenden Dichter zu verwerten; daß es mir aber leid thut, erst zu spät von Bulthaupts viertem Bande der „Dramaturgie des Schauspiels“ erfahren zu haben, als nicht blos alles ausgearbeitet, sondern das meiste schon gesetzt war.

Und so übergebe ich denn diese Arbeit vieler Jahre, die anfänglich für Italiener bestimmt war und dann für Deutsche deutsch fortgeführt wurde, nicht ohne Zagen dem Urteil der Fachgenossen und der Gebildeten überhaupt, mit dem Wunsche, das aus Liebe zu den Schriftstellern und ihren Dichtungen hervorgegangene Werk möge zu deren weiteren Würdigung sein Teil beitragen.

Sufers (Ct. Graubünden), Ende August 1902.

S. F.

Friedrich Halm.

(1806—1871.)



Der Ruf Grillparzers, mit dem wir uns zuletzt im vorhergehenden Bande dieses Werkes beschäftigt haben, drang zu Lebzeiten des Dichters kaum über die Grenzpfähle seines engeren Vaterlandes hinaus. Ja, noch schlimmer. Durch sein Jugendwerk, „die Ahnfrau“, erlangte er eine traurige Berühmtheit, und er wurde mit Werner, Müllner, Houwald auf die gleiche Linie gestellt. Seine wahrhaft bedeutenden Werke hingegen, die ihm die Unsterblichkeit sichern, blieben in Deutschland so gut wie unbekannt. Selbst für die Oesterreicher, selbst für seine Wiener war ihr größter Dramatiker nach dem Mißerfolge des Lustspiels „Weh dem, der lügt“ (1838) ein vergessener Mann. Ihn aus dieser Vergessenheit gezogen zu haben, durch Aufführung seiner Dramen im Burgtheater (während der fünfziger Jahre), ist eines der größten Verdienste Heinrich Laubes. Erst in den letzten vereinsamten Jahren seines Lebens feierte Grillparzer eine Auferstehung seines Namens. Und dieser ward nach seinem Tode zum Ruhme. Und der Ruhm wächst von Jahr zu Jahr, und man scheut sich nicht mehr, Grillparzer in einem Atem mit Goethe, Schiller und Kleist zu nennen.

Ganz das Gegenteil geschah mit einem anderen österreichischen Dramatiker, der auch ein Zeitgenosse Grillparzers war und zu ihm vielfach in Berührung trat. Friedrich Halms dichterische Erfolge waren groß zu seinen Lebzeiten. Aber sein Ruhm erlosch mit seinem Leben und wandelte sich bei der Nachwelt gar bald in offene Geringschätzung. Friedrich Halm gleicht Franz Grillparzer wie eine Glasperle einer echten. Der Schein zeigt dem oberflächlichen Blick eine Aehnlichkeit von Glanz und Form: aber

der aufmerksame Blick erkennt in der einen den echten Glanz der vom Meere erzeugten Kostbarkeit und in der anderen die leere und schillernde Gebrechlichkeit einer geschickten gewerblichen Nachahmung.

Beide Oesterreicher: beide am südländischen Geschmacke einer lichten und klaren Kunst gebildet, beide mit dem spanischen Theater vertraut und Verehrer desselben: beide klassizistische Dichter, Verfasser von Versdramen: beide Dichter, für die das Drama vor allem eine litterarische Gattung ist, die zur Poesie gehört: beide von einer erotischen Ader belebt, die ihre Erzeugnisse erwärmt und farbig gestaltet, verfolgten sie in ihrem Leben parallele Wege. Aber wie Halm den Ruf und die Gunst der Zeitgenossen für sich zu erwerben wußte, so bekam er auch die von Grillparzer sehnlich gewünschte Direktorstelle der Hofbibliothek. So kann man sagen, daß Halm in Licht und Berühmtheit gedieh, während der andere vernachlässigt im Halbdunkel versauerte. Halm war für Grillparzer der Baum, der in der Sonne kräftig emporragt und seinen Nachbar im Schatten verkümmern läßt. —

Der Freiherr Eligius von Münch-Bellinghausen (1806 bis 1871) verkürzte seinen langen aristokratischen Namen in den leichten und kurzen Friedrich Halm, nicht bloß weil es für einen Adeligen nicht recht paßte, in die Genossenschaft der armen Ritter von der Feder zu treten, sondern vielleicht auch, damit die Leute ihn leichter im Munde führen könnten, auch hier im Gegensatze zu Grillparzer, der seinen harten und unschönen Namen der Mitwelt — aber auch der Nachwelt — auferlegte. Wie der Dichter der „Ahnfrau", so wurde auch Halm durch sein erstes Drama berühmt. Er eroberte Hörer und Leser durch sein glückliches Thema, das er geistreich entwickelte, in fließenden Versen behandelte und in den dichterischen Nebel der fernen romantischen Zeiten versetzte. Und er gefiel sich in diesem Erfolge so sehr, daß er keine neuen, schwierigeren Bahnen mehr suchte, in denen sich das Innige und Eigenartige, was doch in seinem Geiste lag, hätte äußern können. Er schritt auf der mit seiner „Griseldis" so glücklich eingeschlagenen Bahn weiter, wob Scenen, entwickelte sie in hellklingenden Jamben und flocht hier und da einen glänzenden Faden von den Fragen ein, welche seine Zeit in Aufregung hielten. Halm besaß die Eigentümlichkeit, daß er, obgleich Aristokrat und von Geburt aus konservativ, sich um die Tagesfragen seines Zeitalters kümmerte und sie nach den Ansichten des jungen Deutschlands zu lösen

trachtete. Und das zugleich aristokratische und jakobinische Gepräge ist für diesen Dichter charakteristisch.

Halm wollte die Aufmerksamkeit und den Beifall des Publikums gewinnen. Da er die Wirkung kannte, welche der Gegensatz ausübt, um die Aufmerksamkeit der Leute zu erregen, so baute er seine Dramen in der Weise auf, daß uns etwas darin überrasche, uns unerwartet treffe. Es ist nicht das Forschen nach menschlicher Wahrheit; es ist nicht das Studium einer Seele oder eines Lebenskreises, eines Milieus; es ist nicht die Leidenschaft, die sich ausströmt und dadurch sich selbst „reichlich lohnet": er sucht das Ungewöhnliche, das Ueberraschende, das Effektmachende, was auf das Publikum wirken kann — auf das Publikum seiner Zeit, für das er schreibt.

Die aus Gegensätzen gebildete Form des Hegelschen Geistes, infolge dessen er von einem Gegenstande redete und sofort dem Gegensatze nachlief, um jenen dadurch zu beleuchten, ging in die Litteratur über, und die Form der Antithese, die der Heineschen Poesie jenen eigentümlichen Charakter und jenes merkwürdige Aussehen gab, darf vielleicht als ein Abfluß jener Philosophie in die Dichtung bezeichnet werden. Die Sucht nach dem Pikanten, bemerkt eine Benedixsche Person (Doktor Wespe), ist der Triumph unserer Tage. Und zwar nicht bloß in Deutschland. Diese Tendenz zur Antithese finden wir in Frankreich wieder, und sie wird den Triumph der Muse Viktor Hugos bilden, welcher daraus großartige Effekte zu ziehen wußte.

Halms erstes Drama „Griseldis" (1837) möchte man eine Antithese nennen, ein langes dramatisches Epigramm.

„Griseldis" behandelt eine Sage, die schon Boccaccio den Stoff zu einer Novelle hergeliehen hatte und im Mittelalter sehr verbreitet war. Auch Petrarca nahm sie in eine lateinische Epistel auf. Es ist die Sage von der geduldigen Griseldis, einer Köhlerstochter, welche die Gemahlin des Markgrafen von Saluzzo wurde, und nachdem sie zwei Kinder geboren, von ihrem Gemahle auf die Probe gestellt wird. Er nimmt ihr beide Kinder weg, dann jagt er sie in demselben Kleide, das sie anhatte, als er sie zur Gattin erkor, aus dem Schlosse. Ohne sich zu empören, ja ohne Klagen erträgt sie mit unerschütterlicher Ergebung gegen ihren Herrn alles in Geduld. Als ihr, nach überstandener Prüfung, die Kinder zurückgegeben werden und sie wieder in ihre frühere

Würde eingesetzt wird, fließt ihr Herz von Dankbarkeit und ungemischter Freude über.

Es ist im großen und ganzen die gleiche Sage, die den Inhalt von Hartmanns „Erec und Enite" und der Ballade vom Grafen Walter bildet, an der Kleist für sein „Käthchen" sich begeisterte, und die man die Sage von der belohnten weiblichen Ergebenheit nennen könnte.

Halm fing damit an, den alten Stoff noch mehr zu adeln und interessant zu machen und schmückte ihn mit den glänzendsten romantischen Bildern und mit den sentimentalen Blumengewinden seiner Jamben.

Der Ritter, der die Köhlerstochter heiratet, ist nicht mehr der Markgraf von Saluzzo. Er tritt aus der allgemeinen Namenlosigkeit heraus und nimmt Körper und Gestalt des berühmten Parzival an.[1] Auf diese Weise wird die Sage in Verbindung gebracht mit dem Hofe des Königs Artus und seiner Tafelrunde. Man begreift leicht, daß eine in einem so glanzvollen Kreise spielende Dichtung populär geworden ist. Tristan, Lanzilot, Gawein mit der blonden Königin Ginevra schmücken mit ihrem ritterlich-romantischen Reize das Drama, dem die typische Allgemeinheit der leeren, blutlosen Personen kein hinreichendes Interesse zu geben vermocht hätte.

Statt des alten Schlusses ferner, der Freude nämlich des demütigen Weibes über die Wiedereinsetzung in die Ehren ihres früheren Standes — ein Ausgang, der nicht bloß das Gefühl einer gebildeteren Gesellschaft verletzte, sondern auch der Spannung, des Unerwarteten ermangelte, welches stets die große Menge gewinnt — gab Halm seinem Stücke einen neuen und pikanten Schluß: als nämlich Griseldis erfährt, daß alles Unglück, alle Leiden, die sie mit solcher Ergebung ertragen, nur ein Scherz gewesen, den der Hof mit ihr getrieben, und daß ihr Gemahl sich zu demselben hergegeben habe, um eine eingegangene Wette zu gewinnen, da empört sie sich, und will nicht mehr mit einem Manne zusammenleben, der mit ihrem tiefsten und heiligsten Gefühle ein so schmähliches und grausames Spiel getrieben hat.

[1] Lachmanns „Parcival" war zwar bloß vier Jahre vorher, 1833, erschienen; der fromme Held war aber aus dem Volksbuche hinlänglich bekannt. Auch die Griseldissage war durch die auf Steinhöwels (des ersten Boccaccioübersetzers) deutscher Uebersetzung der Epistel Petrarcas beruhenden Volksbücher in Deutschland heimisch.

Wie R. M. Meyer[1]) sehr richtig bemerkt hat, buhlte Halm gerne mit bewußter Absicht um den Beifall seiner Zeit. Seine Zeit nun, die jungdeutsche Zeit, war von allerlei Freiheitsideen erfüllt, und nicht den letzten Platz nahm darunter die Frage von der Frauenemanzipation ein. Keine bessere Gelegenheit also, für diese eine Lanze zu brechen und zugleich seinem Drama eine glückliche, pikante und moderne Wendung zu geben. Griseldis, die alte Dulderin, die „paziente Griselda“ von Boccaccio und Petrarca (in dessen letzteren lateinischem Gewande sie sich über die ganze Welt verbreitete), ward bei Halm zu einer selbstbewußten Frau, die es zuletzt nicht ertragen kann, ein Spielzeug der Laune ihres Mannes gewesen zu sein, der mit ihr wie mit einem zwar edlen, aber unbedingt gelehrigen Rosse prunken wollte, während sie früher voll Ergebung und Liebe geduldet hatte, was sie für eine notwendige Fügung des Schicksals und des gesellschaftlichen Zwanges hielt.

Jedenfalls aber, wenn auch von den durch die Schriftsteller des „jungen Deutschlands“ verfochtenen Zeitideen eingegeben, bleibt die neue, originelle Erfindung Halms ein junges, frisches Reis, das er auf den altersgrauen Stamm der Sage mit Glück pfropfte. Und wahr und gerecht ist das Gefühl der Entrüstung in der milden Griseldis, die sich endlich nach so vielen Jahrhunderten, in denen sie ihre weibliche und menschliche Würde verkannt hatte, aus der alten Knechtschaft aufrüttelt.[2]) Nur ein Umstand läßt volle Befriedigung nicht aufkommen. In der Köhlerstochter, die eine so blumenreiche Sprache spricht und so dichterische Reden führt, daß sie sehr wohl an Ginevras Hofe ihren Platz finden konnte, hatten wir nichts von einem Temperamente wahrgenommen, das beim Erkennen des erlittenen Schimpfes so jäh emporschnellen könnte. Das so heilig resignierte, so ideal ergebene Weib besaß nicht die Freiheit des Urteils, das jene rasche Umwandlung hätte hervor-

[1]) Die deutsche Litteratur im 19. Jahrhundert. Von R. M. Meyer, Berlin 1900.

[2]) Schon Saint-René Taillandier urteilte (Revue des Deux Mondes 1846): „Cette fin du drame qui appartient tout-à-fait à M. Halm, est une de ses meilleures inventions. La légende, on le sait, ne lui indiquait pas ce dénouement . . . Il faut remercier M. Halm de la noble pensée qu'il a si bien portée sur la scène. Maintenant la figure de Griseldis est complète; la résignation ne s'abaisse plus jusqu'à l'abandon absolu du droit et de la volonté. Le moyen âge pouvait bien ne pas demander davantage à Griseldis; aujourd'hui, grâce à Dieu, son humileté paraît plus sublime, unie à une dignité si pure.“

bringen können. Ja, zur typischen Allgemeinheit ihres Charakters scheint besser ihre überlieferte Freude zu stimmen, daß das erlittene Unglück bloß eine Täuschung, eine Prüfung gewesen. Ganz anders beschaffen hätte ein Charakter sein müssen, der fähig war, das wiedergewonnene Glück zu verwerfen. In der sagenhaften Griseldis, die ihrem Gemahle das Recht auf Leben und Tod als natürlich zukommend ansieht, kann nicht urplötzlich die Empfindung entstehen, nicht die Erkenntnis aufleuchten (wie es ungefähr in Ibsens „Nora" geschieht), daß Parzival sie zwar im Ernst nackt von sich verstoßen kann, aber im Scherz das nicht thun darf.

Allein trotz der psychologischen Unmöglichkeit war der Schluß des Dramas pikant und wohl mit eine der Hauptursachen des Erfolges.[1])

Nicht die menschliche Seele mit ihren dunklen Kämpfen, ihren oft fast unerklärbaren Leidenschaften lockte Halms Darstellungskraft. Mit seinem liebenswürdigen und malerischen Talente suchte er, trotz dem Spielen mit psychologischen Problemen, das, was bei der großen Menge ziehen, was die Augen erfreuen und den Geist unterhalten konnte. Und er war so glücklich, es in den meisten Fällen zu finden. Er blieb wie ein Schmetterling bei den Blumen. Deshalb ist seine Sprache malerisch und sentenzenreich. Die Nachahmung Schillers ist unverkennbar. Doch erinnert andrerseits die duftende Artigkeit an die höfische Dichtung des Mittelalters und an die Spanier.

Die Vorwürfe seiner Dramen bezeugen diesen seinen ästhetischen Geschmack, seine Freude, sich mit der Phantasie in die lachendsten Fluren der Weltgeschichte zu versetzen: nach Spanien, auf den Spuren Lope de Vegas, für den er die Vorliebe Grillparzers teilt (er bearbeitete auch einige Dramen desselben); nach dem Italien des Mittelalters und der Renaissance; an den Artushof; in das Rom der Kaiserzeit; in die Wälder Galliens und der hellenischen Zivilisation von Massilia (Marseille). Hier, auf einem

[1]) Sehr oft wurde der Griseldisstoff in Dramen und Opern behandelt. Vgl. Heinrich Köhler, in „Ersch und Grubers Encyclopädie", Friedr. von Westenholz, „Die Griseldissage in der Litteratur-Geschichte" und C. A. Buchheim in der Einleitung zu der Ausgabe mit englischen Anmerkungen (Oxford 1894). — Noch in den letzten Tagen wurde eine Oper „Grisélidis" von Massenet mit dem Textbuche von Armand Silvestre und Eugen Morand aufgeführt. Hier spielt der Teufel die Versucherrolle, und Griseldis geht dank dem Schutze der heiligen Agathe siegreich aus den Prüfungen hervor.

Gebiete, wo Zivilisation und Barbarei im Kampfe miteinander lagen (wie in Grillparzers „Goldnem Vließ“ und „Libussa“), spielt das zweite Stück unseres Dichters.

* *
*

Dieses Drama, „Der Sohn der Wildnis“, erlangte gleich nach seiner Entstehung (1842) einen rauschenden Beifall. Und man begreift das leicht. Denn es besitzt alle Erfordernisse zu einem vorübergehenden, volkstümlichen Erfolge. Es behandelt ein klar bestimmtes und recht gewöhnliches Problem, welches in das rosigste Licht gestellt und zur Zufriedenheit eines jeden, wie ein Gesellschaftsspiel, gelöst wird.

Wie der Titel besagt, ist der Sohn der Wildnis ein Barbar. Dieser, Ingomar mit Namen, trifft eines Tages mit einer Griechin von Massilia zusammen, die sich als Geisel für ihren Vater in das Barbarengebiet begeben hat, und wird von dieser in die Geheimnisse der Zivilisation eingeweiht. Der Barbar ist ein Tektosage. Im Drama aber ist er nichts anderes als der gewöhnliche erste Liebhaber der Bühne, liebenswürdig, großmütig, edel, uneigennützig und mutig, der sich für diese Gelegenheit in Tierhäute gehüllt hat, sich mit einer langen Lanze und dem Barbarenschilde ausrüstet, um die gewöhnlichen dichterischen Duette zu deklamieren, deren Inhalt jetzt im vorliegenden Falle Barbarei und Zivilisation ist.

In welch anderer Art, mit welch verschiedener Lebendigkeit und Anschaulichkeit wurde dieser Gegensatz von Grillparzer in seiner Medea und seinem Jason behandelt! Wie ist Medea mit ihrer entschlossenen Wildheit, mit ihrem trotzigen, leidenschaftsvollen Stillschweigen verschieden von diesem wortreichen und süßlichen Barbaren, der seine Lanze zerbricht und ein Feuer damit anrichtet, um die Sklavin zu erwärmen, die er dann galant zur Grenze zurückbegleitet, ohne ihr ein Haar zu krümmen! Es genügt, diese beiden Werke zu vergleichen, um zu erkennen, welch ein himmelweiter Abstand zwischen Grillparzer und anderen Nachklassikern besteht, um sich zu überzeugen, welch Unrecht man dem spröden Wiener Dichter anthut, wenn man ihn mit diesen in einen Haufen zusammenwirft.[1])

---

[1]) Sehr fraglich ist es, ob Halm (wie R. M. Meyer S. 240 will) diese „Kontrast-Komödie“ auf Anregung der Jungdeutschen „zurechtzimmerte“,

Von der Unwahrscheinlichkeit der Handlung abgesehen, nämlich daß Barbaren sich dazu verstehen, einen Waffenschmied, der in ihre Gefangenschaft gefallen ist, gegen eine Jungfrau auszutauschen, hat jenes fortwährende Belehren, jenes Abrichten, das Parthenia, die griechische Sklavin, an Ingomar vornimmt, etwas Abstoßendes an sich. Nur dank dem melodischen und rednerischen Flusse der Verse konnte man über die Künstlichkeit der Erfindung und die Leerheit der Charaktere hinweggehen. —

Für die klassische und nachklassische Zeit war Griechenland gleichsam die ideale Stätte, wohin, in eine fabelhafte und dichterische Vergangenheit, die Ideen verlegt wurden, und die Gebilde der Phantasie einen wirklichen Leib gewinnen konnten. Auch Chateaubriand wählte in seinem Werke „Les martyrs“ — welches den Zweck hat, Heidentum und Christentum einander gegenüberzustellen und zu beweisen, daß das letztere nicht weniger poetisch als das erstere sei — Griechenland zum Schauplatze seiner Handlung und die Tochter des Musenpriesters Demodokos zur Heldin. Und schon früher hatte Hölderlin in dem um die glorreiche Vergangenheit trauernden Sohne des neuen Griechenlands, in Hyperion, seine eigenen Schwärmereien und Schmerzen verkörpert.

Parthenia, die griechische Heldin unseres Dramas, die als Geisel bei Ingomar zurückgeblieben ist und bei ihm die Gesittung vertritt, fängt damit an, ihn zu belehren. Und sie unterrichtet ihn besonders gern in einer Sache, die gewiß nicht die erste und nicht die notwendigste Lehre ist, welche die Bildung der Natur erteilen kann, nämlich über die Liebe.

Ingomar.
Wie? Ihr freit aus Liebe? Liebe — was ist das?

Parthenia.
Was das ist? Die Mutter sagt
Es ist das süßeste von allen Dingen,
Des Lebens Himmel: ich erfuhr es nie.

Die leere und gezierte Rhetorik dieses „Sohnes der Wildnis“ geht aus dieser ganzen Scene, wie aus so mancher anderen, aus Unwahrscheinlichkeiten gebauten hervor, die nur dazu da sind, um graziöse, geistreiche Richtigkeiten an den Mann zu bringen.

---

welche „aus der Ueberbildung in natürlichere Verhältnisse heraus wollten“. Das wollten schon Rousseau und Bernhardin de St. Pierre, und auch in Grillparzers „Goldnem Vließ“ spielt der gesittete Jason keine glänzende Rolle.

Wir reden bei diesem Dichter so oft von Wahrscheinlichkeit und beurteilen ihn so streng aus diesem Gesichtspunkte, weil seine Personen nur farblose, gewöhnliche Typen sind und mithin nur nach dem Maßstabe des Gewöhnlichen und nach einer alltäglichen Möglichkeit beurteilt werden können. Wir glauben an Ungeheuer und an Zaubertränke bei Medea, wir begreifen nicht nur, sondern wir schaudern bei der fabelhaften Wildheit der Penthesilea: hier aber, genau wie in einem Romane oder Drama der Gegenwart, überlegen wir und stoßen uns an die Möglichkeit von Handlungen, welche die menschlichen Kräfte keineswegs übersteigen. Einen solchen Unterschied machen wir unwillkürlich zwischen dem Werke des Genius, worin eine menschliche Seele lebt, und den künstlichen Zusammenstellungen dramatischer Personen.

Man muß jedoch zugeben, daß solche am Boden haftende Kunst danach beschaffen ist, das Wohlgefallen der Menge zu gewinnen, welche froh ist, die gewöhnlichen Personen in interessanten Lagen zu sehen und schöne Reden über gewöhnliche Ideen zu hören. Die Grundidee dieses Dramas, welche unzweifelhaft niemand wird bestreiten wollen, und die der Dichter, um den Hörer oder Leser der wahrlich nicht allzuschweren Mühe des Erratens zu überheben, uns selbst in zwei nicht üblen Versen vorbreitet, ist:

„Ein Grieche sein ist nichts, und alles, alles
Ein wahrhaft menschlich Herz im Busen tragen.“

* *
*

Nicht nur die herrliche griechische Statue im Vatikan, der sterbende Fechter — einer der reinsten Triumphe der alten Bildhauerkunst, wo der Tod, seiner Schrecken entledigt, in den jugendlichen und kräftigen Gliedern des Germanen, der mit dem zerhauenen Schwerte aufs Knie sinkt, von der Würde der Schönheit besiegt wird —, nicht nur dieses berühmte Kunstwerk der Antike trug durch die Suggestion des Namens dazu bei, größeres Interesse für das Halmsche Drama „Der Fechter von Ravenna“ (1857) zu erregen, sondern auch ein kleiner litterarischer Skandal, daß nämlich der berühmte, adelige Dichter einem armseligen Schulmeister, Franz Bacherl, und zwar aus dessen Tragödie „Die Cherusker in Rom“, den Stoff seines „Fechters“ entnommen habe.

Wie es sich auch mit dieser Beschuldigung des Plagiats

verhalten mag[1]), dieses zwanzig Jahre nach dem ersten, nach „Griseldis“, entstandene Drama, trug den gleichen außerordentlichen Erfolg davon. Und man muß es gestehen: Halm hat seinen Stoff, wo er ihn immer gefunden haben mag, zu einem gelungenen Drama verarbeitet. Es ist weder seine „größte Sünde“, wie R. M. Meyer behauptet, noch „birgt es einen einfachen, großen und menschlich-wahren Konflikt“, wie Alfred Klaar meint — es ist ein im alten Stile geschickt verfaßtes Bühnenstück.

Vom Baume des alten Arminiusstoffes, der schon zur Zeit der Kleistschen „Hermannsschlacht“ erschöpft und man möchte fast sagen, abgedroschen zu sein schien, wurde im „Fechter von Ravenna“ ein neuer, fruchtbringender Seitensproß gezogen, und der alte deutsche, damals sehr lebhafte Patriotismus, ward die Muse der neuen Dichtung.

Der Fechter von Ravenna ist kein anderer als der Sohn des Cheruskerfürsten, in der Knechtschaft geboren und als Fechter, als Gladiator, von den Römern erzogen. Als einen starken Jüngling, einen gemachten römischen Fechter mit blondem Haare und rüstigem Körperbau findet ihn seine Mutter, die heldenmütige Thusnelda, wieder, und bringt ihm, wie Hjördis dem Sigurd, das Schwert seines Heldenvaters, die Befreiung des Vaterlandes von ihm erhoffend. Aber Thumelicus hat vom Geiste Hermanns nichts geerbt; er ist völlig entartet und zum ganzen Sklaven geworden. Das Tragische — und es ist wirklich ergreifend — liegt darin, daß Mutter und Sohn durch eine so abgrundtiefe Kluft getrennt sind.

Des Helden Sohn, in der Sklaverei geboren, das Kind des Schmerzes und der Schmach, in dem die Mutter eines Tages den Rächer zu finden hoffte, sie findet ihn nur wieder, um die Verwüstung zu beobachten, welche der Unterdrücker in ihm nachträglich angerichtet hat. Er hat in der jungen Seele allen hohen Sinn, jeglichen Adel zerstört oder nicht aufkommen lassen. Er hat zum unsäglichsten Hohne für das Andenken des großen deutschen Fürsten in dessen Sohne den Geist getötet und dafür eine Sklavenseele herangebildet. Die physische Kraft aber hat er ihm ausgebildet. So ist jetzt Thumelicus — und er erklärt es der unseligen Mutter — glücklich darüber, daß er im Cirkus kämpfen soll und stolz darauf, daß er ein Römer ist, und er will nichts

[1]) J. Minor behauptet (brieflich), daß er keine Aehnlichkeit entdeckt habe.

davon wissen, Italien zu verlassen und wieder ein Barbar zu werden.

Nicht ungeschickt sind in das Drama geschichtliche Momente verflochten, und aus dem Cäsar Caligula ist eine bedeutende Gestalt geworden, von einer Kraft, die man bei dem glatten Dichter des „Sohnes der Wildnis" und des „Wildfeuers" kaum erwarten würde. Halm hat aus Caligula einen genialen Tyrannen gemacht, ein Ungeheuer, in dem die Bosheit eine Achtung gebietende Größe gewinnt. Es ist der Rausch der unumschränkten Gewalt, der Rausch des Bösen. Die Scene, worin der grausame Cäsar sich langweilt, ist gewiß eine der bedeutendsten in Halms Dramen. Auch sein Wahnsinn, sein Wahnsinn aus wilder Grausamkeit, ist begreiflich, und er ist in seiner vollen tragischen Kraft dargestellt.

Um seinen matten Sinnen und seiner abgestumpften Seele einen schärferen Reiz zu verschaffen, veranstaltet Caligula ein ausgesuchtes Schauspiel. Er will Hermanns Sohn unter den Augen der Mutter als Fechter kämpfen und fallen sehen. Um zugleich den großen Triumph Roms über Hermanns Volk zu feiern, wird Thumelicus in deutscher Tracht kämpfen und Thusnelda wird ebenfalls in ihrer Nationaltracht, weiß gekleidet, im Purpurmantel und mit einem Eichenkranze auf dem Haupte dem Schauspiel beiwohnen:

„Ja, du hast recht! Das ist's, das giebt Bedeutung."

Thumelicus ist überglücklich, daß er vor dem Kaiser kämpfen soll, aber Thusnelda wird diese letzte Schmach ihres Geschlechtes und ihres Volkes nicht zulassen.

Sehr wirkungsvoll ist der letzte Aufzug, worin Thumelicus sich zum Kampfe vorbereitet, unter den Liebkosungen und Belehrungen des Meisters der Gladiatorenschule, der ihn herangebildet hat, ihm nun die letzten Ratschläge erteilt und ihn bedeutet, er solle mit Anstand sterben, indem er aufs linke Knie sinke — und Thusnelda eintritt, als Priesterin ihres Volkes geschmückt, um das höchste Opfer zu vollbringen.

Auf den Rat des Fechtmeisters legt sich Thumelicus zum Schlafe nieder. Die durch Erziehung herabgekommene Seele nimmt einen Anlauf, nachzudenken, allein er wird bald müde

„. . . . Doch
Ich wollte ruhen ja; der Tag ist schwül
Und denken macht so schläfrig . . . ."

Keines der übrigen Halmschen Dramen hätte solche Individualisierungskraft vermuten lassen. Der dicke, kräftige, blonde Thumelicus mit den starken Muskeln und dem schwachen Verstande, wohl genährt und abgerichtet, steht anschaulich vor uns in diesen Worten, die er mit der unbewußten Wahrhaftigkeit eines in Schlaf fallenden Menschen spricht.

In diesem Augenblicke tritt Thusnelda ein. Sie ist jetzt nicht mehr die unglückliche Mutter und Gattin, sondern die Vertreterin Deutschlands, und die Herzen aller Zuschauer sind für sie. Von diesem Gesichtspunkte aus muß man ihre Handlung beurteilen, die Tötung des eigenen Sohnes. Es ist der geistige Sieg Deutschlands über das tyrannische, seelentötende Rom. Die Gemahlin des Siegers vom Teutoburger Walde verhindert mit Hermanns Schwerte die letzte Schmach ihres Vaterlandes. Und natürlich erscheint so, beim Hereintreten Caligulas, der seine grausame und wahnsinnige Rache vereitelt findet, die Prophezeiung der Thusnelda, die sich durchbohrt.[1])

Das Drama endet, nach dem zornigen Aufbruche des Caligula, der hier die berühmten Worte spricht:

„O hätte doch das ganze Römervolk
Nur Einen Kopf, so wüßt' ich, was ich thäte"

mit den leisen Worten der Verschwörer, welche die Ermordung des Wüterichs beschließen. So wird der große geschichtliche Rahmen um das Drama von Hermanns Geschlecht geschlossen.

* * *

Man kann behaupten, daß Halm einen glücklichen Griff in der Wahl seiner Stoffe hatte. Er verstand es gewöhnlich, sie in das passende dichterische Milieu zu versetzen und einen richtigen und bedeutenden Zeitgedanken hineinzuverweben: den der Frauenemanzipation in „Griseldis", den Gegensatz zwischen Natur und Kultur im „Sohn der Wildnis", die Vaterlandsliebe im „Fechter von Ravenna", den im Leben wie in der Kunst so wirkungsvollen Gedanken des Reich-

---

[1]) „Es weben ferne Stimmen um mich her,
Und Bilder seh' ich aus dem Nebel tauchen!
Es dröhnet und donnert wie brausende Wogen,
Und Völker auf Völker kommen gezogen;
Die Mauern zerschellen, die Wälle zerbrechen,
Glut rötet den Himmel, Glut rötet den Strom!
Sie kommen zu strafen, sie kommen zu rächen,
Und hinstürzt in Trümmern das blutige Rom!"

tums im „Adepten“. Und alle diese Gedanken werden im Drama selbst Themata zu rednerischen und poetischen Ausführungen.

Gerade zur selben Zeit wurde der durch modernen Handel und Gewerbethätigkeit so rasch aufgehäufte Reichtum zur Triebfeder, zum Deus ex machina für die bunten, frohbewegten Komödien von Scribe, der sich ohne Bedenken auf die Seite des neuen, gewaltigen Götzen stellte:

„Nous vivons dans un temps où c'est la seule puissance réelle, positive et raisonnable .... Aujourd'hui, en 1834, qu'est-ce que la noblesse? qu'est-ce que la naissance?... qui en veut? personne!... De l'argent, c'est différent: tout le monde en demande.“ (La passion secrète, I, 9.)

Man könnte viele Stellen aus Scribes so sehr der Wirklichkeit entsprechenden Komödien anführen, wo die neue Weltmacht, die Plutokratie, angepriesen wird. Wird sie auch manchmal zum Scheine geschmäht, so zeugen dennoch seine Stücke, die das Glück immer mit vingt mille livres de rente würzen, von der großen Achtung, die der französische Lustspieldichter vor dem Mammon hegte.

Halm steht bei der Behandlung des modernen, wichtigen Themas im Trauerspiel „Der Adept“ (1838) — seinem nach R. M. Meyer „noch immer besten Stücke“ — auf dem alten philosophischen und poetischen Standpunkte, und er löst es nach der ebenso banalen Ansicht, daß Reichtum dem wahren Glücke schädlich und verderblich sei.

Der glückliche Griff bestand bei ihm darin, daß er die Handlung ins Mittelalter verlegte. Anstatt eines modernen strebsamen Menschen, der zuletzt in einer genialen Erfindung oder in einer gewaltigen Unternehmung zum Ziele seines Strebens, zum Reichtum gelangt, führt er uns einen Adepten, einen Alchimisten, vor. Nachdem dieser sein Hab' und Gut, das Vermögen seiner Frau, den Wohlstand seiner Familie hingeopfert, erfindet er endlich die Goldtinktur, den lapis philosophorum, und somit den goldenen Schlüssel zu Macht und Glück.

Recht dramatisch ist der erste Akt, wo der Adept auf beinahe zufällige Weise die ersehnte Entdeckung macht, indem seine Frau, im übrigen eine geduldige Griseldisnatur, ihm eine Retorte zerbricht, gegen die sie ihren letzten Schmuck wirft, ein silbernes Kettlein, das Andenken ihrer Mutter, dessen der Mann sie berauben wollte.

Die folgenden vier Aufzüge stellen die Macht dar und das darausfolgende Unglück, das aus dem unerschöpflichen Reichtum entspringt, um zuletzt zu dem Schlusse zu gelangen, daß der Adept den Rest seiner Goldtinktur wegschleudert und sich selbst ersticht, damit nie jemand sein verhängnisvolles Geheimnis erfahre.

Es ist ein dankbarer Stoff, der in diesem „Adepten“ behandelt wird. Auch Raimund hat daraus eines seiner besten Märchendramen geschaffen: „Der Bauer als Millionär“. Es haftet immer ein leiser erzieherischer Zug daran, der wie ein Trost für die Armen lauten soll und wie eine Ermahnung an die Nichtreichen, in ihrer bescheidenen Lage zu verbleiben. Hier aber, wie bei dem Bauern Raimunds, sieht man eher die üblen Folgen des mißbrauchten Reichtums als seine in ihm selbst liegenden Nachteile für die Menschen.

Jedenfalls unterläßt es Halm nicht, in deklamatorischen Stellen, die an Schiller erinnern, die Nachteile des Reichtums und des Goldes auszubreiten. Dieser Umstand, daß man bei Halm die Nachahmung der Klassiker, namentlich Schillers, so stark fühlt, hat seinem Verdienste in unseren Augen nicht wenig geschadet. Es giebt Stellen, die ohne weiteres auf der Unterlage von anderen berühmten Schillerischen geschrieben sind, so besonders die Hirtenscenen in der Schweiz und die vielen Monologe.[1] Man fühlt es, daß Halm nicht so sehr ein Schöpfer als ein „talentvoller Nachempfinder“ war, wie ihn R. M. Meyer mit Recht nennt.

Auch jener Anfang des Dramas im mittelalterlichen Laboratorium des Alchimisten, der über seinen Büchern brütet, wäh-

---

[1]) So hält der Alpenhüter Ruodi, der im Begriffe steht, den geächteten Adepten zu verraten, einen langen Monolog, der stark an Schiller erinnert:

„Verrat! — Ein garstig Wort! Die Engel wenden
Ihr strahlend Antlitz ab, wenn sie's vernehmen;
Die Erde bebt zurück vor seinem Klang
Ich nahm sein Weib in meine Hütte auf,
Er ist mein Gast, ich hab' ihm Schutz verheißen;
Und wenn ein Segen ruht auf guten Werken,
Verkehr' ich nicht den Segen noch in Fluch?“

Doch zu verführerisch lockt ihn das Gold:

„Gold will ich, Gold, so viel mein Herz begehrt!
Nicht armen Reichtum, nein, den Ueberfluß,
Das ganze Thal, nicht eine Handbreit Erde,
Die ganze Alpentrift und jede Herde,
Den Vogel in der Luft, den Fisch im Fluß.
Hochstehen will ich auf des Berges Rücken,
Und weit hinaus in alle Thäler blicken,
Und alles was der Blick erreicht, sei mein!“

rend sein Famulus sich mit den Geräten zu schaffen macht, gemahnt an den Faust. Und solche Anklänge gereichen dem österreichischen Dichter wahrlich nicht zum Vorteil.

Die korrekte Form, die zweckmäßige und deutliche Handlung, die schematische und leichtverständliche Charakteristik, die er glücklich dem spanischen Theater abgelernt hat, verleihen Halms Dramen ihren eigentümlichen Charakter. Dennoch sind wir nicht blind gegen die Willkürlichkeit der Scenen, gegen die gezwungene Charakteristik der Personen, die der Handlung geopfert werden, und gegen die Häufung von lyrischen und philosophischen Gedanken, welche der Dichter durch den Mund seiner Personen vorträgt.[1])

* * *

Der tragische Dichter der „Griseldis" und des „Fechters von Ravenna" wollte außer den Lorbeeren der Melpomene auch jene der Thalia pflücken. Schon am 4. März 1841 wurde sein nach Lope de Vega bearbeitetes Lustspiel „König und Bauer" in dem für ihn stets offenstehenden Burgtheater gegeben, und am 29. März 1848 kam auf dieser ersten deutschen Bühne sein Originallustspiel „Verbot und Befehl" zur Aufführung.

Die Revolutionslüfte der Freiheit wehen in dieses Stück hinein, das so ausgesprochen sein Datum auf der Stirne trägt und deshalb auch einen geschichtlichen Wert hat. Man erkennt darin auf den ersten Blick das Kostüm der Zeit, jenes Kostüm, das überall in Europa zwar nicht diejenigen anhatten, die auf den Barrikaden kämpften, wohl aber jene, die davon redeten und darüber diskutierten. Mehr als in Bauernfelds „Großjährig", worin ein guter Junge, der sich von beengender Vormundschaft befreit, symbolisch das nach Freiheit lechzende österreichische Volk darstellen sollte, fühlen wir in diesem Halmschen Lustspiele ein neues Freiheitsbewußtsein der Völker. Diese wollen nicht mehr

[1]) Ganz sachlich und trefflich hingegen, an Kleists Kunst heranreichend, doch mehr episch als dramatisch sind die aus Halms Nachlasse von Emil Kuh und Faustus Pachler herausgegebenen Erzählungen. Daß sie teils auf wahren Ereignissen beruhen, die ihm von Pachler mitgeteilt und zur Benutzung überlassen wurden, teils auf geschichtlichen Anekdoten, vermindert wenig von ihrem Werte. Sie sind durch behagliche epische Breite, Herausarbeitung der lokalen Umgebung oder, wie man jetzt sagt, des Milieus und psychologische Begründung ausgezeichnet. Die Perioden sind zwar etwas lang, aber deutlich. Allerdings wissen wir nicht, wie weit Kuh's im Vorworte erwähnte Teilung der Perioden reicht.

durch Verbot und Befehl wie Kinder am Gängelbande geleitet werden. „Zu viel regieren sei vom Uebel", ruft am Schlusse die bedeutendste Person des Stückes, der venetianische Staatsinquisitor Venier, den der Dichter zum Verkünder seiner Gedanken gewählt hat, seinen Amtskollegen zu. Die Erfahrung habe ihn gelehrt:

„Es leb' auch in des ärmsten Bettlers Brust
Ein hohes unberührtes Heiliges,
Wohin Befehl nicht, noch Verbote reichen.
— — — — — — — —
Gewalt erreiche und vermöge nichts,
Als Lüge, Trug, Angeberei, Verleumdung,
Versumpfende Gemeinheit groß zu ziehen;
Gehorsam finde nur, wer Gründe giebt,
Und nicht der Zwang, die Ueberzeugung herrsche."

Verbot und Befehl betreffen in diesem Lustspiel jenes Gefühl, welches am wenigsten der Kraft eines Machtgebots unterworfen und zugleich in einer Komödie am brauchbarsten ist: die Liebe, die in einem Falle aus Staatsgründen befohlen, im anderen verboten wird. — Der Schauplatz ist der größeren Bequemlichkeit halber in das Venedig der Dogen verlegt, zu den schönen Zeiten des geheimen Tribunals, des Rates der Zehn und der vermummten Richter. Und das Stück, das übrigens eine echte und lustige Komödie ist, dreht sich um die drolligen Abenteuer, die aus der Verwechslung jenes Verbotes und Befehls entstehen.

Antonio, der Sekretär des geheimen Gerichtes, der sehr gelungene Typus eines alten Beamten, der sich „emporgesessen" hat, und in welchem Halm den etwas wehmütigen Humor seines eigenen Beamtenlebens hineinlegte, begeht einmal im Jahre sein Jugendfest, zur Gedächtnisfeier seiner „in Tint' ersäuften, nie auch nur von eines Urlaubs flücht'gem Sonnenblick erhellten" Jugend. Von diesem Jahresfeste wird er zur Sitzung geschleppt. Die Weindünste benebeln noch sein Hirn. So fällt er in eine verhängnisvolle Schläfrigkeit, versteht nichts von dem, was das Tribunal beschließt, und da er nur die Namen der beiden Paare aufgezeichnet hat, so erteilt er verkehrt Befehl und Verbot.

Dieses Mißverständnis hat nun sehr heitere Scenen zur Folge, besonders durch die schreckliche Eifersucht, die in einem Paare entsteht, und es bewirkt auch den Ausbruch der Liebe im andern Paar, dem sie irrtümlicherweise verboten wurde. Und alles endet wieder vor dem geheimen Tribunal, zur Beschämung des armen Antonio und zum Glücke der beiden Paare.

Dieses Lustspiel, das sich auf Mißverständnisse und auf etwas zu sehr in die Länge gezogene Verwechslungen gründet, besitzt kostbare lyrische Elemente, besonders in den Liebesscenen zwischen Pisani und Stella — wie ja auch sonst Halms Gedichte ein schönes Zeugnis für seine lyrische Begabung ablegen. Man erkennt sofort, daß dieses Intriguenlustspiel nicht eine bloße Maschinerie ist, um Lachen zu erregen, sondern das Werk eines Mannes, der seine Ueberzeugungen hat, und der sie ausspricht, auch als dies in Oesterreich für einen Beamten nicht der beste Weg zum Steigen war. Und es ist auch das Werk eines Dichters, dem im passenden Augenblick eine lyrische Blume aufgeht, wie jenes Lied, das zur Ursache von Quiproquos wird:

„Was du suchst, es steht zu ferne,
Was du hoffst, es darf nicht sein;
Trotzig Kind, sieh endlich ein:
Unerreichbar sind die Sterne.
Armes Herz, schlaf' ein, schlaf' ein!"

* *
*

Im glatten und klaren Geiste Halms, der etwas südländisches an sich hat, sticht ein Zug von Sinnlichkeit hervor. Einige Scenen seiner Dramen glühen von erotischem Feuer, was gewiß seine Beliebtheit bei dem gewöhnlichen Theaterpublikum vergrößern mußte, bei dem Durchschnittspublikum, das im Schauspiel den fröhlichen Schluß eines frivolen Tages in angenehmer Gesellschaft sucht.

Dieser Hauch von Sinnlichkeit, der viele Scenen im „Sohn der Wildnis", im „Fechter" und im „Adepten" durchzieht, hat eine weitere Entfaltung in einem jener gewagten Stoffe gefunden, die wie eigens dazu geschaffen sind, die niederen Triebe zu kitzeln. „Wildfeuer" (1864) giebt glückliche Gelegenheit zu heiklen Scenen, die zwar nie zur Geschmacklosigkeit der gewöhnlichen Zweideutigkeiten in den niederen Lustspielen und Possen, in den Pochades herabsinken, aber doch bei einem gebildeteren Publikum den gleichen Dienst versehen.

Bei einem abenteuerlichen Stücke, wie „Wildfeuer" ist — man begreift aber nicht, weshalb der sonst recht genaue Klaar es ein „Märchenlustspiel" nennt —, fragt man natürlich nicht viel

nach Wahrscheinlichkeit, geschweige denn nach Wahrheit in den Charakteren und in den Situationen. Es handelt sich nämlich um ein Mädchen, das einer Erbschaftsintrigue wegen unter dem Namen und im Kleide eines Knaben erzogen wird. Sie entfaltet in den Jahren der Mannbarkeit eine solche zügellose Lebhaftigkeit und schelmische Munterkeit — wie es ja auch sonst bei jugendlichen Temperamenten von strotzender Gesundheit vorkommt —, daß sie ihren Spitznamen Wildfeuer mit vollem Recht verdient. Ein in sie verliebter Vetter, der die Wahrheit um das Geschlecht Wildfeuers weiß, benützt die Vertraulichkeit, welche die Umstände dem Altersgenossen gestatten, und er fordert sie unter anderem auf, zusammen ein Bad zu nehmen. Doch der stürmische Jüngling Wildfeuer entpuppt sich als ein „junges, holdes, unschuldig reizumblühtes Mädchen", ja „sie wird mit einem Male ein ganz sanftes Lämmchen", und alles endet zum besten mit einer Heirat der beiden jungen Leute, wodurch auch — wie gewöhnlich in der Komödie — der Erbstreit zum Austrage gelangt.

Es ist offenbar ein heikles Stück, das nur durch eine sehr geeignete und geschickte Darstellerin der Titelrolle gerettet werden möchte, und es hilft nichts, wie Klaar thut, gegen „auflauernden Cynismus" und „den Spott gemeiner Lachseelen" loszuziehen. Andrerseits jedoch scheint die Parodie auf „Wildfeuer", das Possenstück „der geschundene Raubritter", von dem R. M. Meyer berichtet (ein graubärtiger Schmiedemeister, der drei Akte lang mit herkulischer Kraft gehämmert hat, wird plötzlich erkannt als „ein zartes, holdes, vielgeliebtes Weib"), weniger „übermütig" als abgeschmackt zu sein.

* *
*

Wahrscheinlich ist es, daß wenn nicht geradezu unlauteres Streben, die Sinne zu kitzeln, so doch das Ungewöhnliche und Pikante des Gegenstandes Halm zur Abfassung von „Wildfeuer" reizte. Er war — das erhellt wohl aus der ganzen vorhergehenden Darstellung — ein mittelmäßiger Dichter, der dem Durchschnittspublikum gefallen wollte. Deshalb erfaßte er kühn, soweit es der Neuheit seiner Erfindungen nützte, die freiheitlichen Ideen seiner Zeit, jene Ideen, welche die Mehrzahl entzückten, eben weil sie bekämpft wurden und davon ihre Anziehungskraft

erhielten. In seiner ganzen so reichen Produktion[1]) findet man wenige eigene geniale Gedanken, wenige individuelle, eigenartige Züge, mit geringen Ausnahmen nichts, das nicht von aller Welt gebilligt werden könnte.

Wie ist er auch darin von seinem großen Nebenbuhler verschieden, dem er doch äußerlich so ähnlich ist, von Grillparzer, welcher die edlen Worte hinterließ: „Ich will die Gemeinheit abhalten, wie ein Gestrandeter das Wasser von seinem lecken Schiff, so lange es geht, und hilft endlich kein Schöpfen mehr, dann spült mich fort, ihr brausenden Wellen, mein Tagewerk ist gethan!", und der auch in seinen Werken tief, spröde, eigenartig war!

---

[1]) Er hat unter anderem auch einen „sterbenden Camoens" und eine Romeo- und Juliatragödie unter dem Titel „Imelda Lambertazzi", sowie nach einem Goetheschen Plane eine formell vollendete „Iphigenie in Delphi", ein korsisches Rachestück „Sampiero", sowie auch ein gutes Trauerspiel „Begum Somru" aus der auch sonst in der Litteratur ausgebeuteten Geschichte der Kämpfe und Intriguen der ostindischen Handels-Gesellschaft gegen die Eingeborenen geschrieben.





Ferdinand Raimund.

(1790—1836.)



25

Wenn bei Halm unter dem Gesellschaftskleide und dem hoffähigen Wesen die Alltäglichkeit hervorbricht, so scheint bei einem anderen Dichter derselben Zeit, aus dem gleichen Lande, ja aus derselben schönen Kaiserstadt, unter der volkstümlichen Gestalt seines Schaffens ein nicht gewöhnliches Talent und eine nicht alltägliche Persönlichkeit hervor: wir meinen Ferdinand Raimund.

Wie Shakespeare, so ist auch Raimund ein Sohn der Bühne. Durch die tägliche Uebung entwickelte sich in dem Schauspieler das Talent des Bühnendichters. Das Theater war sein Beruf, und von frühester Jugend an fühlte er sich unwiderstehlich zu demselben hingezogen. Er wurde als der Sohn eines Drechslers am 1. Juni 1790 in Wien geboren. Als Lehrling bei einem Zuckerbäcker hielt er es nicht aus. Er floh davon und trat als Achtzehnjähriger in eine wandernde Schauspielertruppe. Er hatte anfangs mit einer schweren Zunge zu kämpfen. Doch überwand er durch Ausdauer diese Schwierigkeit.

Eines Tages mußte er Knall und Fall ein Stück zurechtmachen. Er that es mit Erfolg, und seit der Zeit fing er an, Zauberpossen zu schreiben, wie sie damals zu Wien im Schwang waren.

Wir sind im Jahre 1823. Wien war damals noch die gute Stadt der Phäaken, denen in ihrer glücklichen Ruheseligkeit ein guter Tisch und ein gutes Schauspiel über alles ging. Ihre ganze Welt war von den Mauern der Kaiserstadt begrenzt. Es war das goldene Zeitalter des Wiener Theaters, da man in der Schaulust förmlich aufging, da man sich für nichts stärker begeisterte als für die Triller einer wohlgeschulten Kehle oder für die Pirou-

etten einer Balletttänzerin. Es war die Zeit der Taglioni und der Fanny Elsler. Im Theater ging das ganze öffentliche Leben auf.

Die Gattung, welche Raimund pflegte, die Zauberposse, die „Maschinenkomödie“, war die volkstümlichste und niedrigste dramatische Gattung. Sie war aus dem Volke selbst entsprungen. Ihre Wurzeln waren tief und weitreichend. Von der gelehrten Kritik verdammt, von den höheren Bühnen verbannt, allgemein verachtet, entsandte sie dennoch, wie heimische Pflanzen, die ein zähes Leben haben, stets neue Schößlinge dem Tageslichte, der Sonne zu.

Oft tragen Schriftsteller eine gewisse Verachtung für die Bühne zur Schau und schreiben Buchdramen: ein litterarisches Unding, weil es den eigentlichen, unmittelbaren Zweck, das Lebensrecht des Dramas, verfehlt. Raimund ist der schnurgerade Gegensatz, der Antipode solcher Schriftsteller (von denen man bei vielen an die Fabel vom Fuchs und den Trauben denken muß): er lebte und schrieb nur für die Bühne, in jener fortwährenden Berührung mit dem Publikum, die beinahe zur Mitarbeiterschaft wird. Und dadurch erlangten fast alle seine Stücke einen ungeheuren Erfolg.

Zu diesem Erfolge trug auch viel die sehr lebhafte Phantasie der Wiener bei, die hochentwickelte Theatermaschinerie, sowie auch der nicht immer feine, ja oft roh populäre Witz, welcher der großen Menge so zusagt, aber bei Raimund nie zu gemeinen Mitteln oder zu niedrigen Zugeständnissen herabsinkt. Seine lustigen und bizarren Stücke enthalten, mitten unter den drolligsten Einfällen, kein Wort, das verletzen, keine Scene, an der unser Gefühl sich stoßen könnte.

* *
*

Raimunds dramatische Werke sind eine natürliche, naive Frucht der Volksdichtung. Litterarische Bildung lag ihrem Verfasser noch ferner, als es bei Shakespeare der Fall war. Wie dieser, kennt Raimund keinen Regelzwang. Er ändert den Ort, so oft es ihm gefällt. Er läßt ganz ungezwungen seine Personen alt und wieder jung werden. Ja, er stellt sogar, mit plastischer Anschaulichkeit, in zwei aufeinanderfolgenden Scenen die Jugend und das Alter dar („Der Bauer als Millionär“). Er errichtet Paläste und Schlösser und reißt sie nieder. Er läßt seine Per-

sonen die Rundreise um das Weltall machen. Er versetzt die Scene von der Erde in den Himmel und in die Unterwelt. Aus dieser bunten Phantasmagorie, worin Geister und Feen handeln, fließt jedoch immer (wie bei Grillparzer) die wehmütige und kluge Lehre, daß das Glück in der Beschränkung, im stillen Winkel ruht, daß das einfachste Leben zugleich das sicherste und froheste ist, und daß der Mensch nur bei seiner Arbeit und in seiner Familie glücklich ist.

Denn der glänzende Schauspieler, der phantastische und lustige Possendichter war ein unglücklicher Mann, stets gereizt und traurig. Viele Züge seines „Menschenfeindes“ hat er an sich selbst studiert. Und Rappelkopf ist so wirksam und wurde mit Recht so beliebt, weil der Dichter nach der Wahrheit malte.

Gewiß war sein Geist nicht ganz normal. Seine Heirat ist ein Beweis dafür. Als ihm das Mädchen, das er liebte, namens Toni, von ihrem Vater verweigert wurde, der sie einem Schauspieler nicht geben wollte, hielt er um eine andere an. Aber als die Trauung stattfinden sollte, lief er davon. Von seinen Freunden gedrängt, heiratete er sie später, doch lebte er nie mit ihr zusammen. Er fand dagegen Toni wieder, die seine Lebensgefährtin wurde und alle Seltsamkeiten jener erschütterten und kranken Natur zu ertragen hatte. Er erkannte es aber wenigstens von selbst, und schrieb an sie: „Ich bin nur geboren, um mich und andere zu quälen, die das Schicksal in meine Nähe stellt“.

Sauer bemerkt in seinem trefflichen Aufsatze der „Allgemeinen Biographie“ über den Schauspieler Raimund: „Der warme Herzenston, die ernste sittliche Grundlage seines Wesens, die Reinheit des Gemüts, der Adel der Seele war es, das allen, auch den rohesten seiner Rollen einen höheren Anstrich verlieh“. Und diese Bemerkung kann man auf den Dichter Raimund ausdehnen, denn dieser ist „aus dem Schauspieler erwachsen“. Man muß sich dieses Volkstheater vergegenwärtigen, wo ein lustiger Einfall die Runde über die verschiedenen Bühnen machte und zum Gemeingut wurde. So etwas ist zwar von Kunst und Litteratur weit entfernt: aber es funkelt von Volkswitz, von Volkshumor. Aus dem Volke entsprungen, wo es uralte Wurzeln hat, gefällt es dem Volke und wird von einem Geschlechte dem anderen überliefert. In Italien hatte man so die „Commedia dell'arte“ und in Frankreich das „Théâtre des Italiens“. In Deutschland führte die lustige Person, der Hanswurst, sein munteres und abenteuerliches Leben fort, auch nach-

dem er feierlich von Gottsched von der Leipziger Bühne verbannt wurde — was bekanntlich Lessing für die größte Hanswurstiade selbst erklärte. Und eine seiner letzten und besten Verwandlungen erlebte der Hanswurst in Raimunds Stücken. Er nimmt hier zwar wieder sein Bedientenkostüm um, aber er legt seine frühere Niedrigkeit, Roheit und überlieferte Feigheit ab. Er wird ehrlicher und zeigt offen, ohne Maske, das ehrliche Gesicht eines Menschen aus dem Volke, zwar noch ein wenig einfältig, aber gesund und mit einem Anfange von menschlicher Würde. In Raimunds Komödien und Possen ist das Volk eine Sprosse höher in der gesellschaftlichen Stufenleiter gestiegen. Und der Typus des Bedienten giebt nicht nur Anlaß zu den gewöhnlichen Witzen und Schnurrpfeifereien: er zeigt sich auch treu bis zum Heroismus, wie Florian, gut und edelmütig, wie Valentin.

* *
*

Im Jahre 1823 dramatisierte Raimund das Märchen „Die Prinzessin mit der langen Nase“ aus Wielands „Dschimistan“ zum „Barometermacher auf der Zauberinsel“, der durch seinen Erfolg den Grundstein zur Berühmtheit unseres Dichters legen sollte.

Wie immer in den Märchen, hängt der Verlauf der Begebenheiten von gewissen wunderbaren Gaben ab, die ein höheres Wesen einem Sterblichen gewährt. Hier thut es die Fee Rosalinde mit einem jungen Menschen, einem gewöhnlichen, leicht komischen Typus des Bürgertums, dem Barometermacher eben, der aus seiner fernen Geburtsstadt nach Wien verschlagen wurde. An die Gaben ist, wie es im Märchen zu geschehen pflegt, die Erfüllung gewisser Bedingungen geknüpft. Diese Bedingungen nun, wie die drei Gaben, haben die lächerlichsten und sonderbarsten Abenteuer zur Folge. Der Barometermacher läßt sich von einer ehrgeizigen Fürstentochter überlisten, die ihm eine Gabe nach der andern nimmt. So gerät er auf der phantastischen, einsamen Insel in die schlimmste Verlegenheit, bis ihm ein gutes Mädchen daraus hilft. Zuletzt macht sich die böse Prinzessin davon, im heftigsten Zorn und mit einer langen Nase, die sie durch das Verzehren von zauberhaften Feigen (ein von Tieck entlehntes Motiv) bekommen hat, und der Barometermacher mit seiner Linda befinden sich zwischen Goldbergen, wo Silberbäche vor Hymens Tempel fließen. Und alles endet mit Gesang.

So sind alle diese Zauberpossen beschaffen. Es dürfen in ihnen nie mit Hilfe einer sehr entwickelten Scenerie und Theatermaschinerie zu stande gebrachte phantastische Bilder fehlen, sowie auch nicht mit heimischer Wiener Anmut und Geschmack vorgetragene komische Liedchen, Couplets. „Der Barometermacher" besitzt nun alle diese Bestandteile der Zauberposse und zugleich den sehr befriedigenden Schluß, daß die Betrüger schließlich mit einer langen Nase abziehen.

Innerhalb dieses Rahmens des Märchendramas, welches trotz seiner reichen, phantastischen, tollen Mannigfaltigkeit im ganzen gleichförmig bleibt, hat Raimund es verstanden, Handlungen zu entwickeln, die immer einen tiefen Sinn, höhere Bedeutung gewannen und zuletzt auch einen gewissen Ernst, der mit dieser Gattung nicht einmal verträglich schien.[1])

* *
*

Auf den „Barometermacher" folgte im Jahre 1824 „Der Diamant des Geisterkönigs". Er erlangte einen gleichen rauschenden Beifall. Der Gang ist immer derselbe: ein von höheren Wesen begünstigter junger Mensch macht die seltsamsten und wunderbarsten Abenteuer durch, bis er zuletzt ein schönes und gutes Weib gewinnt.

Das Neue und Merkwürdige ist hier, daß der junge Eduard ein Mädchen finden soll, das nie in seinem Leben gelogen hat. Mit einem solchen Talisman kann er vor den Geisterkönig Longimanus treten — eine sehr gelungene Satire eines gutmütigen und zugleich klugen Herrschers, der seine Bequemlichkeit über alles liebt — um sie gegen einen wunderbaren Diamanten und unerschöpfliche Schätze auszutauschen. Als aber Eduard das Wunder einer solchen Jungfrau gefunden hat, gewinnt er sie so von Herzen lieb, daß er sie dem Geisterkönig um alle Schätze der Welt nicht überlassen will. Dieser, auf seinen Handel pochend, entführt sie nun unter Donner und Blitz. Der verzweifelte Jüngling schreitet vor, um die geheimnisvolle Diamantstatue, die ihm der Geisterkönig zum Lohn bestimmt hatte, zu zerschmettern. Da sieht er das Bild von seinem Postament heruntersteigen, und es sinkt in

[1]) Sehr gut sagt Adam Müller-Guttenbrunn, Dramaturgische Gänge (S. 8): „Der gedankenlose Hörer ergötzt sich an dem goldenen Humor, der ernste Sinn des Ganzen geht ihm erst später auf."

seine Arme. Denn diese Diamantstatue, der größte Schatz der Welt, war nichts anderes als — Amina, die Jungfrau, die nie gelogen hat. So hat der kluge Geisterkönig dem Eduard und den Menschen, und Raimund den Zuschauern die heilsame Lehre gegeben: der kostbarste Schatz auf der Welt ist eine reine und aufrichtige Jungfrau.

Um zu diesem Schlusse zu gelangen, muß Eduard in Begleitung seines närrischen und treuen Dieners Florian die buntesten, seltsamsten Abenteuer der wirklichen und der Zauberwelt durchmachen, die zu phantastischen Scenen und komischen Begebenheiten Veranlassung geben.

Florian ist eine glückliche Umwandlung des alten Kasperl. Er besitzt zwar seine Leckerei und Feigheit, sowie auch seine überlieferte Einfältigkeit. Es hebt ihn aber die Treue gegen seinen Herrn, dem er auf allen seinen wunderbaren Abenteuern unwandelbar folgt. Ja, bei der Auskundschaftung des Mädchens, das nie gelogen, dient er als Probierstein: denn wenn sein Herr eine Lügnerin an der Hand faßt, wird er von einem so schrecklichen Reißen und Zucken in allen Gliedern gepackt, daß er mit einem großen Heiterkeitserfolg ächzen und schreien muß. Das Ironische des Stückes liegt darin, daß Eduard und Florian auf der Suche nach der wahrhaftigen Jungfrau auf der Insel der Wahrheit und der strengen Sitte landen und Florian gerade hier am meisten durch seine bezeichnenden Schmerzen zu leiden hat. Die einzige Jungfrau, die nie gelogen hat, wird von ihnen getroffen, während sie eines schändlichen Verbrechens angeklagt ward und in Gefahr schwebt, schimpflich gestraft und auf immer aus dem Lande der Wahrheit verbannt zu werden.

Eine andere Quelle der Komik ist Florians Liebe zu seiner Mariandl, der Köchin in Eduards Hause. Es ist zwar eines der überlieferten Liebesverhältnisse zwischen Pulcinella und Colombina. Doch fehlt ihm nicht ein Beigeschmack von volkstümlicher Naivetät.

Und die eingeflochtenen Couplets, die den lyrischen Gehalt der Scenen zusammenfassen, hatten auch einen großen Erfolg und wurden sofort volkstümlich.

* *
*

Wenn der Inhalt schon dieses zweiten Stückes ernster und vernünftiger war, als es auf der Volksbühne zu geschehen pflegte und die Wahrheit aussprach, daß ein gutes, schönes und aufrichtiges Weib auch den größten Schatz aufwiegt, so entwickelte das darauffolgende, „Der Bauer als Millionär" (1826), den Gedanken, der immer fester und klarer im Geiste des Dichters haften und ihn zur Schwermut führen sollte, der aber anfangs nur so weit ging, daß ein demütiges und bescheidenes Leben dem Prunke des Reichtums vorzuziehen sei — derselbe Gedanke, der Grillparzers Märchendrama „Der Traum ein Leben" zu Grunde liegt —:

„Wenn des Lebens Bajadere
Hält den goldnen Wagen still,
Und für ihres Glücks Chimäre
Euren Frieden tauschen will;
Jagt die feile Dirne fort,
Denn Fortuna hält nicht Wort!"

Dieser weise Gedanke geht durch das bunte Gewoge der Posse wie ein Leitmotiv, ja, man kann sagen, daß das ganze Stück zu einer Erläuterung desselben wird.

Wie Lottchen, die Tochter der Fee Lacrimosa, ihre Mutter vom Verdammungsurteil der Feenkönigin nicht wird befreien können, wenn sie nicht einen armen Landmann heiratet, so müssen auch die anderen Personen des Stückes, Wurzel, Lottchens Pflegevater, und Karl Schilf, ihr Verlobter, sich der Reichtümer zu entäußern oder auf sie zu verzichten wissen, wenn sie ihnen unvermutet zufallen, damit sie glücklich werden.

Der arme Bauer beispielsweise, der zum Millionär wird, erscheint als völlig unglücklich. Die falschen Freunde verraten und verlassen ihn, und er wird deshalb tyrannisch und böse. Es verläßt ihn die Jugend, eine sehr schöne und lebensvolle Personifikation, die gar nichts von der Kälte der Allegorien aufweist: „Ein prächtiger Mensch! Hundsjung und geißnärrisch." Die Scene, wo die Jugend auftritt, in rosafarbenem Kleide, mit ihrem Gefolge „Frohsinn" und „Heiterkeit", um von dem Bauer Abschied zu nehmen, und der Unglückliche gleich nach ihrem Abzuge zu frieren anfängt, keine Lust mehr zum Trinken hat und zum Bedienten, der ihn fragt, ob er noch Champagner bringen soll, sagt: „Kamillenthee laß mir machen!", bis das Alter kommt, „ein alter Herr auf einem Leiterwagen" — diese Scene ist eine der lebendigsten und frischesten Allegorien des Theaters, voll Anschaulich-

keit und dramatischer Kraft, von einer immerwährenden Wirksamkeit, denn sie ist nur eine durch die Bühne gebotene Verdichtung der wirklichen Lebenswahrheit.

Zuletzt bleibt der Millionärbauer alt, allein und arm wie vorher. In seiner Verzweiflung hat er auf alle Reichtümer verzichtet, und er wandert mit einem Sack auf der Schulter herum, Asche zu sammeln. „Ein Aschen“, der traurige symbolische Ruf, erschallt in der Winterlandschaft, wo einst Wurzels Hütte stand, die jetzt in Trümmer zerfällt.

Ein Aschen — ein Aschen —

Glücklicherweise geschieht im Märchendrama, was im Leben nie geschieht. Wurzel stößt auf die „Zufriedenheit“, eine angenehme Erscheinung, die sofort Zuneigung einflößt, eine junge, einfach gekleidete Frauensperson, die er für die Köchin des naheliegenden Palastes hält. Diese wohlthätige allegorische Person löst glücklich alle Knoten des Dramas: sie giebt Lottchen ihrem geliebten Fischer Karl zur Ehe, nachdem sie auch ihn von den Reichtümern befreit hat, die zu seinem und der Fee Lacrimosa Verderben ein böser Geist, der Neid, ihm geschenkt hatte: sie befreit zugleich auch Lacrimosa von ihrem Fluche, und diese, über das Glück der Tochter selig, macht den Bauer Wurzel wieder jung und kräftig, wie er früher gewesen.

Die beim Volke so beliebte Vereinigung humoristischer und phantastischer Motive im Drama ist bekanntlich eines der Hauptmerkmale des Dramas der Romantiker, besonders Tiecks, die es ihrerseits von Shakespeare herübergenommen hatten, und nicht unmöglich ist es, daß Raimund, obwohl er von den Litterarhistorikern als ganz abgesondert von der außerösterreichischen Litteratur lebend dargestellt wird, dennoch auch irgend einen Einfluß von dieser Seite erfuhr.

Diese Vereinigung nun von Witzigem und Phantastischem tritt namentlich bei der Charakterisierung der Personen der Geister und des Feenreiches hervor, und das giebt ihnen jene pikante Färbung, die von dem phantastischen Glanze, der sie umgiebt, absticht. So der Zauberer Ajaxerle, ein lustiger und gutmütiger Schwabe, der ungarische Zauberer Bustorius und Antimonia, die Fee der Widerwärtigkeit, mit der Affenliebe zu ihrem Sohne.

* *
*

Man hat richtig bemerkt, daß in Raimund die romantische Schule ihren dramatischen Dichter bekam. Denn Tiecks seltsame und ungeordnete Arbeiten kann man doch wahrlich nicht als Werke für die Bühne, für die Aufführung, betrachten. Raimund verstand es, Tiecks Phantasie und Witz mit den Forderungen der Bühne zu verbinden, und dies macht seine litterarische Bedeutung aus.

Einen noch größeren Wert, und zwar nicht bloß als ein Produkt der deutschen Romantik, besitzt „Der Alpenkönig und der Menschenfeind (1828). Dieses Werk erreicht jene Höhe, wo eine Komödie den strengen Maßstab des Vergleiches mit dem wirklichen Leben unvermindert aushalten kann.

„Alpenkönig und Menschenfeind" ist ein Märchendrama und tritt nicht aus den Grenzen der von Raimund mit so viel Glück gepflegten Gattung. Es ist aber auch zugleich eine Charakterkomödie. Raimund hat darin mit ganz scharfen und eigenartigen Zügen die alte Gestalt des Menschenfeindes wieder gezeichnet. Und daß Rappelkopf in seiner Widerhaarigkeit so lebendig geworden ist, das verdanken wir, wie schon oben bemerkt wurde, dem Umstande, daß der Dichter mit einer Art von Selbstverleugnung seinen eigenen traurigen und unglücklichen Charakter abmalen wollte.

Der Typus des Menschenfeindes wurde mit einer gewissen Liebe von Molière gezeichnet. Dieser Meister des modernen Lustspiels wollte unter dessen komischer Hülle seinen eigenen trostlosen Pessimismus und sein eigenes verbittertes Herz darstellen. Dieser Typus wurde mit Vorliebe auch von Goldoni behandelt, der seinen gutmütigen Humor auf die Charaktere des sior Todero brontolon, der quattro rusteghi, des burbero benefico ausschüttete. Raimund hingegen stellte den Menschenfeind in seiner sittlichen, vom Stolze kommenden Häßlichkeit dar, einem Laster, das die Menschen gegen sich selbst und gegen die anderen blind macht.

Diese Menschenfeindlichkeit Rappelkopfs ist die Quelle der drolligsten und zugleich bedeutungsvollsten Scenen. So z. B. jene, worin er seinen Zorn gegen den Spiegel ausläßt:

„Warum zeigst du mir dies wilde,
In dem hellpolierten Schilde
Boshaft grinsende Gesicht?
Ich ertrag' es länger nicht!"

und ihn mit geballter Faust zerschlägt.

Und eben aus diesem Umstande vom Spiegel, der das Bild

des Menschenfeindes in seiner natürlichen Häßlichkeit wiedergiebt, leitet sich die ganze Verwickelung des Dramas her. Raimund machte sich dazu ein altes Märchenmotiv zu nutze, das auch ein Lieblingsmotiv der Romantiker war, nämlich das vom Doppelgänger. Um Rappelkopf wieder zur Vernunft zu bringen, nimmt der Alpenkönig seine Gestalt und sein Wesen an. Er zwingt ihn in der Gestalt seines eigenen Schwagers, der eben erwartet wird, den Auftritten von Wut und wahnsinnigem Argwohn beizuwohnen, denen Rappelkopf gegen die Seinen sich hinzugeben pflegte. So geschieht es, daß der Menschenfeind zuletzt in seinem treuen Abbilde sich selbst verabscheut und jenen unsinnigen Bösewicht umbringen möchte, wenn er nicht wüßte, daß er im Alpenkönig sich selbst töten würde. Diese Spiegelkur heilt den Menschenfeind, und er kehrt glücklich zu den Seinen zurück, deren Liebe und Ergebenheit er endlich erkannt hat.

Grillparzer fand das Motiv des Gestaltentausches so glücklich, daß er es von Raimund gern noch weiter ausgenützt gesehen hätte. Es ist kein neues Motiv in der Litteratur. In der nordgermanischen, skandinavischen Sage und Litteratur ist es sehr häufig. Daß bei Homer die Götter stets in der Gestalt befreundeter oder verwandter Personen vor die Menschen treten, ist etwas anderes: denn sie nehmen nicht zugleich auch das Wesen der Person an, während Sigurd z. B. als Wolf verkleidet auch Wolfsnatur annimmt. Eher hätte man etwas davon in der Amphitryonsage, und zwar nicht in der burlesken Auffassung des Plautus und in der frivolen Molières, sondern in der Kleistischen Bearbeitung des französischen Lustspiels, in welches der auf romantischen Bahnen einherschreitende deutsche Dichter tiefe und symbolische Absichten hineintrug.[1] Raimund entlehnte, wie Sauer meint, das Motiv aus seiner nahen Umgebung: es hatte schon dem Volkstheater seiner Zeit Gelegenheit zum Lachen gegeben. So im „Esel des Timon" von Meisl.

Das Stück ist reich an äußerst gelungenen Zügen, an feinen Bemerkungen, welche die Wahrheit, die es beweisen wollte, in ein helles Licht rücken, daß nämlich Menschenfeindlichkeit sich auf Stolz aufbaut und daß die ganze Verbissenheit und Wut des Misanthropen bloß von geringer Menschenkenntnis und Erkenntnis seiner selbst herrühren:

[1] Vgl. Band I, S. 77ff.

„Weißt du wohl, warum sie lachen?
Unter einem Menschenfeind
Dachten sie sich einen Drachen,
Der als grimmer Ries' erscheint;
Und nun sehn sie einen Zwergen,
Wer kann Lachen da verbergen? —
Von dem Unsinn mußt du lassen,
Freund, du handelst ganz verkehrt:
Du willst alle andern hassen,
Und bist selber hassenswert."

So wirft z. B. Rappelkopf einem Diener, den er mißhandelt hat, einen Geldbeutel an die Beine, so daß er ihn verletzt. Dieser Diener Habakuk ist eine wohlgeratene komische Figur. Bei jedem zehnten Worte muß er wiederholen: „Ich, der ich zwei Jahre in Paris war". Sehr drollig ist auch der Streit zwischen den Dienstpersonen.

Mitten zwischen diese burlesken Motive kommt aber ein sehr tiefes Gefühl von Pessimismus, von Abgespanntheit, gleichsam von Müdigkeit über all die bunte, unaufhörlich flutende Eitelkeit alles menschlichen Treibens:

„So dreht die Welt sich immer fort
Und bleibt doch stets an einem Ort.
Der Egoismus ist die Achse,
Der Hochmut zahlt am End' die Taxe —
Die Erd', es kommt darauf heraus,
Ist nur im Grund ein Irrenhaus."

Es ist das „vanitas vanitatum" des alten Weisen, ins Burleske übertragen. Es ist die kennzeichnende Grundnote der tieferen österreichischen Poeten, auf die sie früher oder später ihre Dichtung stimmen, auch die lustige Phantasmagorie ihrer choreographischen Schöpfungen. Sie klingt in vielen, ja in den meisten Werken Grillparzers an. Schwermut, Weltmüdigkeit und Weltflucht beherrschten diesen größten aller österreichischen Poeten als Dichter und als Menschen, und zwar nicht nur in seinen letzten Jahren.[1]) Das macht sich auch bei Raimund in seinen anspruchslosen Werken geltend, und er beschloß sein Leben mit einer That der Verzweiflung.

Er war schon von früher verbittert durch den Krieg, den Nestroy gegen ihn führte und besonders durch die stets wachsende

[1]) Nicht umsonst hielt Grillparzer große Stücke auf Raimund und äußerte sich über „Alpenkönig und Menschenfeind": „Ein psychologisch wahreres, an Entwicklung reicheres Thema hat noch kein Lustspieldichter gewählt".

Gunst, welche das Publikum der frivolen Kunst seines Nebenbuhlers zu teil werden ließ. „Er fühlte, daß seine Zeit vorbei sei. Mit Nestroys frivoleren, schärferen, pikanteren Possenerzeugnissen konnte Raimunds Kindergemüt nicht konkurrieren“, bemerkte Sauer.

In seiner Posse „Die gefesselte Phantasie“ (1826), die keinen Erfolg hatte, rief Raimund aus:

> „Undankbare Welt! Da glaubt so mancher oft, er wär' allein der Narr im Haus. Da kommt ein anderer her und sticht ihn wieder aus; und dieser andere wird von einem andern dann verdrängt und so zerstreiten sich die armen Narren ums traurige Narrentum. Ein jeder möcht' der größere sein, und jeder narrt sich selbst. O eitle Narretei, o närrische Eitelkeit! Ich wollt', ich hätt' brav' Geld, dann macht' ein' Narr'n, wer will!“

Er war wirklich ein „armer Narr“, der für's „traurige Narrentum“ arbeitete: wie Molière es am Ende wurde, als er bei der Aufführung seines „Le malade imaginaire“ selbst auf der Bühne starb.

Raimund gab im Jahre 1829 seine Stellung im Leopoldstädter Theater auf und unternahm Gastreisen in Deutschland, die ihm Erfolg und „brav' Geld“ einbrachten.

* *
*

Jetzt vertiefte er sich in das Studium Shakespeares, und sicherlich hat dieses Einfluß ausgeübt auf sein letztes und bestes Erzeugnis, auf die Krone seiner Schöpfungen „Der Verschwender“ (1833).[1]

Schon im „Bauer als Millionär“ hatte er den Reichtum zum Thema gewählt. Dort schon hatte er seine verderbliche Einwirkung auf das menschliche Glück bewiesen und sehr vernünftig den Hymnus auf die goldene Mittelmäßigkeit angestimmt. Hier, im „Verschwender“, haben wir es mit einem Reichen zu thun, der infolge eines verschwenderischen Lebens in Armut sinkt.

[1] Früher hatte er noch außer der bereits erwähnten Posse „Die gefesselte Phantasie“ eine andere ebenfalls lau aufgenommene „Moisasurs Zauberfluch“ (1827) geschrieben. „Den Grundgedanken, die Verherrlichung der ehelichen Liebe und Treue über das Grab hinaus, hat ihm sein eignes Herz eingegeben“ (Sauer). Zwischen den großen Erfolg von „Alpenkönig und Menschenfeind“ und den „Verschwender“ fällt (1829) „Die unheilbringende Zauberkrone“ (1829), ein Stück, das ganz abfiel.

Es ist das in der Litteratur oft behandelte Thema des Verschwenders, ins Märchendrama übertragen. Uebrigens war es das Zeitalter Scribes, in dessen Stücken die Geldfrage so naiv den wichtigsten Hebel des dramatischen Gewebes bildet. Es war die Periode, wo durch die ökonomische Entwicklung der neuesten Zeiten fast wie durch einen Zauber früher unerhörte Vermögen im Leben wie auf der Bühne sich bildeten. Während jedoch Scribe sich durch den Glanz des Goldes blenden ließ und die Millionäre die beste Rolle in seinen Dramen, wie im Leben, spielen, erkannte der bescheidene Wiener Volksdichter den großen Bodensatz von Elend und Unglück, welche das wunderbare Wachsen der Reichtümer barg. Wie in seinem Stücke „Der Bauer als Millionär" zuletzt der arme Aschensammler mit seinem Sacke auftritt, so läßt er dem glänzenden Verschwender das Bild des Bettlers gegenübertreten.

Eine geniale Erfindung ist dieser Bettler. Eine Fee, die an dem Verschwender Flotwell Anteil nimmt, erlangt es, daß ein Geist, Azur, von ihm ein Jahr seines Lebens nach Belieben zum Geschenk erhalte. Azur wählt ein Jahr vom Alter des Verschwenders, wenn Flotwell alles vergeudet haben und auf den Bettelstab gekommen sein wird. In der Gestalt eines Bettlers erscheint nun der Geist vor ihm mitten im Glanze seiner Feste und seines Prunkes und bittet ihn um ein Almosen. Er erlangt von der übergroßen Freigebigkeit des Reichen viel Geld, das er aufhäuft und den alten und armen Flotwell nach vielen Jahren unter den Trümmern seines Schlosses finden läßt, als er jenes Alter erreicht hat, in dem Azur als Bettler vor ihn hingetreten war.

Um den Verschwender herum, der jedoch eher als edelmütig und leidenschaftlich denn als leichtsinnig und vergeudungssüchtig dargestellt ist, wimmelt eine ganze Menge von Schmarotzern und Betrügern, die ebenfalls gut gezeichnet sind, besonders sein Verwalter, der ihn hintergeht und bestiehlt.

Unter der Zahl der Diener Flotwells ist Valentin, eine vorzüglich gelungene Bedientengestalt, ein guter Junge, in seine Rosa verliebt, mit der er später ein sympathisches und mit Kindern reich gesegnetes Paar bildet. Im Hause dieses glücklichen und rechtschaffenen Ehepaares findet der alte Verschwender Zufluchtsstätte und freundliche Aufnahme, als er, zum Bettler geworden, genau wie jener, der zeitweilig bei seinen Festen und Gelagen ihn um ein Almosen ansprach, nach langen Jahren der Abwesenheit

wieder in seinen Heimatsort kommt, wo sein altes Schloß in einen Trümmerhaufen zerfallen ist, während in dem neuen, das er hatte erbauen lassen, sein zum Eigentümer gewordener diebischer Verwalter wohnt. Valentin, der nach Aufgabe des Dienstlebens sein früheres Tischlerhandwerk wieder aufgenommen hat, stimmt eben das beliebte und berühmte Hobellied an:

„Da streiten sich die Leut' herum
Oft um den Wert des Glücks,
Der eine heißt den andern dumm,
Am End' weiß keiner nix.
Das ist der allerärmste Mann,
Der andre oft zu reich,
Das Schicksal setzt den Hobel an
Und hobelt s' beide gleich.
— — — — — — — — — —
„Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub
Und zupft mich: Brüderl kumm,
Da stell' ich mich im Anfang taub,
Und schau' mich gar nicht um.
Doch sagt er: Lieber Valentin,
Mach keine Umständ', geh'!
Da leg' ich meinen Hobel hin
Und sag' der Welt Ade!"

Wir haben schon Raimunds Vorliebe für die Bescheidenen und Armen, die thätigen und mit ihrem Stande zufriedenen Menschen hervorgehoben gegenüber den Reichen und Mächtigen, die sich den Leidenschaften hingeben und von bösen Ratgebern, Betrügern und Schmarotzern umringt sind. Auch im vorhergehenden Stücke, in „Alpenkönig und Menschenfeind", ist eine kleine Scene eingeflochten, einer Familie von armen Gebirgsbewohnern, die in einer Hütte leben. Es herrscht in diesem kurzen Auftritte eine solche Wirklichkeitstreue und ein solcher Humor, daß man darin einen bedeutenden Ansatz zu dem späteren Bauernstück sehen muß, wie in manchen Scenen vom „Diamant des Geisterkönigs" vorzügliche städtische Volksscenen vorkommen.

* *
*

„Der Verschwender", dieses Stück, das eine in der leichten Gattung der Posse ungewöhnliche Tiefe der Grundanschauung besitzt, war das letzte von Raimund.

Drei Jahre darauf, am 30. August 1836, erschoß er sich. Nicht bloß der Biß eines Hundes, den er für toll hielt, drückte

ihm die Waffe in die Hand. Die Hauptursache des gewaltsamen Todes ist wohl eine verzweiflungsvolle Unzufriedenheit mit dem Leben gewesen. Sein Werk bezeichnet den Höhepunkt des märchenhaften Volksstücks. Er hat wohl Vorgänger gehabt: er hat aber ihre Kunst vervollkommnet und zum Abschluß gebracht. Er hat in seiner Gattung das Höchste erreicht, wie später Anzengruber im Bauernstück.

Und er wird mit Recht von allen Litterarhistorikern hoch geschätzt.

Schon der alte, doch immer junge Hettner hatte geschrieben: „Diese Märchenstücke Raimunds sind eben selbst durch und durch ein Stück lebendiger Volkspoesie . . . sie sind unmittelbar aus dem Wiener Volksgeiste herausgewachsen. Sie fußten auf liebevoll gepflegter Tradition, sie sind überhaupt der Leopoldstädter Kasperl, nur die volkstümliche Fortbildung jener alten burlesken Stegreifkomödien, die in Wien sich niemals völlig durch das regelmäßige Drama haben verscheuchen lassen".

Und, können wir hinzufügen, sie wurden nie durch jene burleske Ausgelassenheit entstellt, die so oft in die Volksbühne einreißt, noch durch jenen groben Witz und jenes häßliche Lachen, welche die Entrüstung aller anständigen Leute gegen die Masken der alten Volkskomödie hervorriefen.

In Raimunds Stücken findet man immer eine große Achtung vor dem sittlichen Anstande, eine gesunde Würde im Lachen und im Scherze und einen Sinn für Maß auch mitten im entfesseltsten Fluge der Phantasie.

Das leichtgläubige Volk liebte damals sehr die Zauberpossen, diese Schauspiele, in denen die Dinge der Welt und des Menschen von geheimnisvollen und tyrannischen Mächten in Bewegung gesetzt wurden. Ja, der Kampf zwischen dem Menschen und den übernatürlichen Mächten hatte für die noch ungebildeten Volksklassen jener Zeit, wie sonst in jeder ursprünglichen Geschichtsperiode, den höchsten dramatischen Reiz. Dies war ja im Grunde der Ursprung des Dramas der alten Völker, wie auch des neuen Theaters, in den mittelalterlichen Mysterienspielen, wo der Mensch das Mittelglied zwischen Himmel und Hölle war. Mit der Verfeinerung des religiösen Gefühls gab man diese Spiele auf, wo die himmlischen und höllischen Mächte sich so unheilig in die Angelegenheiten des Menschen mischten: der ganze Kampf, das ganze Schicksal wurden in seine Brust gelegt. Aber das Volk liebte das

Wunderbare zu sehr, um ganz darauf zu verzichten. Es änderte bloß Namen und Beschaffenheit: es ward heidnisch und märchenhaft, und mit einer leichten Würze von scherzhaftem Skeptizismus wurden statt der alten Engel und Heiligen, statt Gott und der heiligen Jungfrau Geister und Feen, Könige der Luft und allegorische Personifikationen auf die Bühne gebracht, an die man zwar nicht glaubte, die aber trotzdem unterhielten und die alten Wunder möglich machten, und denen gegenüber man sich in der leichten ironischen Stimmung befand, die den Romantikern so sehr behagte. So kam die Zauberposse auf und erhielt durch Raimund ihre höchste Entwicklung. „Nicht mit Unrecht" — so wollen wir mit R. M. Meyers Worten schließen — „hat man Raimund Oesterreichs größten Volksdichter genannt. Er gab dem Volke wieder, was er von ihm empfangen hatte."

* *
*

Damit Raimunds Vorzüge sich besser abheben, genügt es, ihn mit seinem Nebenbuhler und Nachfolger in der Gunst des Wiener Theaterpublikums zu vergleichen: mit **Johann Nestroy** (1802—1862).

Eine gewisse Aehnlichkeit besteht allerdings zwischen diesen beiden Dramatikern: beide Wiener Kinder, beide Söhne der Bühne, beide Schauspieler, bevor sie, durch einen Zufall, Autoren wurden. Allein, wenn man Raimund mit einem interessanten, äußerst lebhaften, ungestümen, schwungvollen Jüngling von schrankenloser Phantasie vergleichen kann, einem Jüngling, dessen Kraft noch in Wallung ist, der aber von Zeit zu Zeit sich in sein Inneres versenkt und dabei ein tiefes und empfindsames Gemüt sowie eine philosophische Lebensanschauung verrät — so kann man Nestroy mit einem alten Charlatan vergleichen, der es gewohnt ist, auf den Märkten mit Lügen um sich herumzuwerfen, bei den angetrunkenen Zuhörern ein lautes und ausgelassenes Gelächter zu erregen und die Bauern zu verblüffen. „Wenn der an einer Rose gerochen hat, so stinkt sie," sagte Friedrich Hebbel von ihm. Und Nestroy gesteht selbst: „Ich habe immer das Schlimmste von anderen wie von mir selbst vorausgesetzt und habe mich nie getäuscht." Diese skeptische, kalte und trockene Ueberzeugung nimmt man in allen seinen Stücken wahr: unter der bunten Häufung von Bildern und Witzen blickt die dürre, spießbürgerliche Moral

eines Menschen hervor, der jedem Ideal entsagt hat, und dessen Gott der niedere Teil, der Gott venter ist. Daher bei ihm, im Gegensatz zu Raimund, die Anbetung des Reichtums — es versteht sich, eines gut verwalteten, sorgfältig bewahrten Reichtums, der nicht, wie von zwei der Vagabunden im „Lumpazivagabundus" verschwendet, sondern, wie vom dritten, aufbewahrt und vermehrt werden soll. Treue und Liebe sollen wie im „Mädchen aus der Vorstadt" oder „Ehrlich währt am längsten" durch Reichtum gekrönt werden — der nie schadet.

Man begreift, daß eine solche an der Erde hinkriechende Art des Schaffens, ohne irgend einen tieferen Gedanken, mit den allertäglichsten Absichten und Gesinnungen dem alltäglichen Publikum gefallen mußte. In Nestroys Possen fehlt keineswegs ein zwar nicht gewählter, aber dafür desto reichlicher sprudelnder Witz, bestehend aus Verwechslungen, aus Wortspielen, wo der Gedanke zwar immer eine trostlose Banalität ist, die aber die Kunst des Verfassers und des Schauspielers — wie es auf der Volksbühne geschieht — in die Länge zu ziehen und damit das Publikum wohlfeil zu erheitern weiß — und dieser Witz ist oft prickelnd und stets unfein. Und man begreift auch, daß diese unedle und plebejische Kunst der Raimundschen, die sich auf einer größeren Höhe zu halten gestrebt hatte, den Vorrang ablaufen mußte.

Trotz mancher gelungenen Scene, manchem hervorstechenden Charakter, besonders unter den Schurken, manchem genialen Lumpen, darf man bei Nestroy weder treffende Charakterzeichnung noch logisch entwickelte Handlungen suchen. „Die paar bequemen Typen des liederlichen Vagabunden, des ‚dummen Kerls von Wien', des bösen Hausherrn und des koketten alten Weibes sind kaum mehr als die Haubenstöcke, auf die er seine Witze hängt."[1]) Die Handlung entwickelt sich nach der Willkür des Verfassers, als Vorwand zur Anbringung der Witze, der burlesken Scenen und der so beliebten Couplets.

Wie der phantasievolle Raimund und der naturgetreue Anzengruber im guten Sinne des Wortes populär sind, d. h. leichtverständlich, in einer glücklichen Mischung von gesunden und vor jeder Ausschweifung zurückscheuenden Erfindungen, wobei jedoch großmütige Gedanken und überraschende Einfälle nicht ausgeschlossen sind, mit einem gesunden Witze — so wimmeln Nestroys

[1]) R. M. Meyer, S. 171.

Stücke, der scheinbar die gewöhnlichsten Satzungen der Moral achtet, von Gewöhnlichem und Alltäglichem, von Gemeinplätzen, von oft gemeinem, oft kindischem Witz. Wie fade ist z. B. in seinem berühmtesten Stücke, im „Lumpazivagabundus“, jene Lesung eines Briefes, wo die zwei des Lesens Unkundigen dreimal den Glauben äußern, daß der Vorlesende in eigener Person redet, wo, da der Vorlesende unterbrochen und von neuem anfangen muß, die Zahl hundert von den Hörern auf zwei- und dreihundert gebracht wird.

Wenig Edles war an Nestroy, dagegen viel Hämisches, und deshalb gelangen ihm auch Parodien am besten. Die von Hebbels Judith (1860) ist voll „triumphierenden Witzes“. Jedenfalls ist es natürlich, daß er zu seiner Zeit einen großen Erfolg hatte, und nicht minder natürlich ist es, daß er jetzt immer mehr in Vergessenheit sinkt.



Karl Gutzkow.

(1811—1878.)



In den dramatischen Dichtungen der klassischen Periode hatte man vor allem die tragische Schönheit der menschlichen Konflikte gesucht und man kümmerte sich nicht darum, das Drama der Verfechtung oder Verteidigung von Ideen, oder gar von Tagesfragen dienstbar zu machen. Nur der höchsten Idee der menschlichen Freiheit und dem Kampfe gegen verrottete Zustände in herrschenden Kreisen diente Schillers und zum Teil Goethes jugendliche Dramatik und Lessings „Emilia Galotti", und die große Humanitätsidee predigte „Nathan der Weise". Auch im dramatischen Schaffen Kleists, mit Ausnahme der „Hermannsschlacht", sowie in dem von Hebbel und Ludwig einerseits und des einsamen Grillparzer andrerseits, wenngleich sie verschiedene Kunststile vertreten, hat man doch das Gemeinsame, daß sie keinen anderen Zweck verfolgen, als die Darstellung menschlicher Seelen im Lebenskampfe.

Aber im zweiten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts fingen die Zeiten an, durch neue Lüfte aufgeregt zu werden, welche, aus Frankreich und aus der Welt der Wissenschaft wehend, die wachsamsten Geister in Gärung brachten, die Vorboten politischer Umwälzungen. Der Frühlingssturmwind des Jahres 1848 zog heran.

Die Hoffnungen, die man auf die Julirevolution des Jahres 1830 gesetzt hatte[1]), gingen nicht in Erfüllung. Das Pariser Volk und die Studenten hatten für die schlimmste Sorte von Aristo-

[1]) Man vergleiche zu Heines begeistertem und wohl auch gefühltem lyrischen Ausbruche in „Norderney" Mazzinis Worte: „Noi ci prostrammo nell' entusiasmo davanti al sole del Luglio" („wir warfen uns im Enthusiasmus vor der Julisonne nieder").

kratie, für die Geldaristokratie, die Kastanien aus dem Feuer geholt. Aber einen Erfolg hatte sie dennoch: sie rüttelte die feurigen Geister in allen Ländern Europas auf und setzte die Geistesverwandten miteinander in Verbindung, sowohl in jedem einzelnen Lande, als auch, hauptsächlich durch die Wirkung Mazzinis, in den verschiedenen Staaten untereinander. Nicht nur von den „vereinigten Staaten Europas" redete man in Italien und in Deutschland, sondern auch von einer europäischen Litteratur.

Damals, am Anfange der dreißiger Jahre, vereinigte sich eine Gruppe junger Schriftsteller in Deutschland, nicht so sehr durch das Gemeinsame des politischen und litterarischen Strebens, als durch das Gemeinsame der Verfolgung seitens der Staatsgewalt zu dem geistigen, keineswegs formellen Bunde, der zuerst von dem Mitgliede und Aesthetiker der Schule, wenn man sie so nennen darf, von Ludolf Wienbarg[1]), dann vom Denunzianten Wolfgang Menzel und dem berüchtigten Bundestagserlasse vom 10. Dez. 1835 „Das junge Deutschland" getauft wurde. Ihre Werke, auch die noch ungeborenen, wurden in den Bann gethan und die Schriftsteller selbst zum Teil in sicheren Gewahrsam gebracht, zum Teil gezwungen, in der Fremde zu leben. Aber die Regierungen erreichten dadurch bloß dies, daß sie den in gemeinverständlicher Weise und in der unschuldigen Form von Reiseeindrücken, Novellen, Romanen und auch Dramen niedergelegten politischen und zum Teil sozialen Ideen der jungen Schriftsteller größere Stärke und Mitteilungskraft verliehen: sie machten nämlich die große, träge Masse der Gleichgültigen, die eben das große Publikum bilden, auf die jungen Hitzköpfe aufmerksam. Jene als für die gesellschaftliche Ordnung, die Sitten und die Religion gefährlich erklärten Schriftsteller zogen die allgemeine Neugierde und Teilnahme auf sich und beherrschten eine geraume Zeit lang die Tagespresse, die schöne Litteratur und die Bühne. Die einheitliche politische Richtung, welche darnach strebte, eine freiheitlichere Ordnung an die Stelle der Bleidecke der Reaktion zu setzen, welche damals über allen Aeußerungen des öffentlichen Lebens in den meisten europäischen Staaten lastete, machte aus dem Häuflein dieser Schriftsteller eine Art von Verbündeten. In der Litteratur jedoch ging jeder seinen eigenen Weg und pflegte die zur Entfal-

[1]) Vgl. die vorzügliche Arbeit: „Ludolf Wienbarg, der Aesthetiker des jungen Deutschlands" von Dr. Viktor Schweizer, Leipzig 1898.

tung seiner Geistesart angemessenste Gattung. Sie waren nicht so sehr eine litterarische Schule als eine politische Partei, die litterarisch das Gemeinsame hatten, daß sie sich der schönen Litteratur als Mittel zur Verbreitung ihrer politischen und teilweise sozialen Ideen bedienten.[1])

„Die Tendenz ist die Seele des jungen Deutschlands; und zwar in politischer Hinsicht die liberale, in ethischer die individualistische Tendenz. Aber — die Tendenz, die sie haben, durfte wohl eine müßige Poetenstimmung aufwiegen", bemerkt R. M. Meyer (S. 213). Andrerseits behauptete Bulthaupt (S. 258): „Ihre beständige Polemik und Tendenzmacherei verweist sie für immer aus dem Reiche, wo die Dichter, die wahrhaften Dichter, wohnen. Denn noch nie hat der wahre Künstler, sei er Poet oder Musiker, Maler oder Bildhauer, mit seiner Kunst etwas erreichen, mit ihr fischen wollen." Also: die „Kunst für die Kunst", eine Formel, die Mazzini als atheistisch bezeichnete.[2]) Man kann nicht leugnen, daß die politischen und religiösen Ueberzeugungen, aus denen sich eine Tendenz bildet, nicht nur im Leben, sondern auch in der Kunst eine große Bedeutung haben: sie bilden das Gerüst der menschlichen Persönlichkeit, sie sind der Nerv des Charakters, sie werden zur Kraft des Temperaments, und kein großer Künstler,

---

[1]) Auch Mazzini sagte: „La letteratura era per noi m e z z o, non f i n e" („Die Litteratur war für uns M i t t e l, nicht Z w e c k"). Ferner: „Gli scrittori esplorano i bisogni dei popoli, discendono a interrogare il core de'loro fratelli, e ne rivelano il voto segreto, purificato da quanto acquista di basso nelle relazioni umane. Costituiti a interpreti del comune pensiero, essi antivedono e aiutano le gravi mutazioni sociali." („Die Schriftsteller forschen nach den Bedürfnissen der Völker, steigen in das Herz ihrer Brüder hinab, um sie zu befragen, und offenbaren ihren geheimen Wunsch, gereinigt von allem Niedrigen, den er in den menschlichen Berührungen annimmt. Zu Dolmetschern des gemeinschaftlichen Gedankens eingesetzt, sehen sie die schweren Veränderungen der Gesellschaft voraus und fördern sie.") Und ferner: „Le letterature, considerate come un sacerdozio morale, sono espressioni della verità dei principii, mezzo potente d'incivilimento" („Die Litteraturen, als ein sittliches Priestertum betrachtet, sind der Ausdruck der Wahrheit der Grundsätze, ein mächtiges Mittel zur Verbreitung der Civilisation"). Und wie Gutzkow und die anderen Jungdeutschen sich mehr von der öffentlichen Meinung leiten ließen, als daß sie sie nach Art der wahrhaft großen Dichter und Schriftsteller leiteten, so war auch für Mazzini „die öffentliche Meinung die Königin der Welt" („opinione regina del mondo").

[2]) „L'arte per l'arte è formola atea, come la formola politica: c i a s c u n o p e r s è." Und anderswo: „I veri confini dell'arte sono segnati dall'utile e dall'inutile."

besonders kein großer Dichter, entbehrte solche Ueberzeugungen. Doch bildet nicht etwa die Ueberzeugung, die Meinung, die Tendenz einen Künstler, wo keiner da war, ebensowenig wie sie ihn andrerseits nicht zerstört, wo er von Gottes Gnaden vorhanden war. Wir haben einen Beweis dafür in eben dieser Schule des „jungen Deutschlands", wenn man sie in etwas weiterem Sinne faßt. Heine war ein großer Dichter und ein leidenschaftlicher Parteimann, und seine Kunst trug mehr als die feurige, revolutionäre Kraft der anderen zu der Verbreitung ihrer Ideen in Europa bei. Heine bediente sich seiner Kunst nicht als eines Werkzeugs zur Aussprechung und Verfechtung seiner politischen Meinungen, sondern diese beseelten und waren oft die Eingebung seiner Kunst, weil sie den Künstler selbst beseelten.

* * *

Wie man in den begeisterten und feurigen Erzeugnissen der Schriftsteller der „Giovine Italia" keinen künstlerischen Wert suchen darf, so besitzt auch bei diesen Jungdeutschen, welche die Freiheitsbegeisterung gleichsam für ihre Muse und beständige Eingeberin ihres Schaffens hielten, die Form keineswegs jene Kunstvollendung, welche das fortdauernde Ziel der Dramatiker war, die wir bisher betrachtet haben. Sie erfreuten sich dagegen natürlicherweise, eben weil ihre Werke Augenblicksproduktionen waren, die den Strebungen der Zeit mit Absicht entsprachen, des Beifalls und der Teilnahme der Zeitgenossen. Während Hebbel in mühsamem Ringen sich fast verzehrte, versahen viele Jahre hindurch, neben den epigonenhaften Ausläufern der Klassiker, Laube, Gutzkow und andere noch geringere geistes- und kunstverwandte Talente die deutschen Theater mit neuen Bühnenwerken.

Die Dramen der Jungdeutschen wurden zum größten Teile, wie Schillers „Räuber", in tyrannos geschrieben. Allein, wenn sie zwar vom großmütigen und feurigen Unwillen des stürmischen jungen Dichters ausgingen, so gelangten sie nie durch den Zaum der Kunst zu jener Ruhe und Formvollendung, die für Litteraturwerke das Siegel der Unsterblichkeit sind. Sie kämpften Tag um Tag die Kämpfe des freien Gedankens gegen geistige Beschränktheit, der Unabhängigkeit gegen die Unterdrückung.[1] Sie suchten

[1] So auch Mazzini: „Poichè i tempi ci vietano l'opre del braccio, noi scriveremo" („Da uns die Zeiten die Thaten des Armes versagen, so wollen wir schreiben").

die Gegenstände zur Aeußerung ihres Unwillens und ihrer Liebe in der Gegenwart wie in der Vergangenheit. Sie gaben ihren Gefühlen und Tendenzen Gestalt im Lustspiel oder im Trauerspiel, in gebundener und ungebundener Rede, in Reiseerzählungen, in Novellen und Romanen, auf der Bühne oder in den Zeitungen, welche zu jener Zeit ihre immer wachsende Bedeutung zu erwerben begannen — und ihre Werke haben für uns Spätergeborene immer das Interesse von Seiten erlebter Zeitgeschichte. Und es bleibt das Verdienst dieser Schriftsteller, daß sie die deutschen Bühnen von den blutlosen und wortreichen Schemen der Klassikerepigonen befreit haben, um Personen darauf treten zu lassen, die, wenngleich oft in Pariser Tracht, sich der lebendigen Wirklichkeit der Zuschauer näherten, und den Schilderern des wirklichen, natürlichen Lebens den Weg bahnen sollten.

* *
*

Karl Gutzkow (1811—1878) verdankte den Anfang seiner Berühmtheit, die mit der Zeit zu einer Art von Diktatur Gottschedschen Angedenkens wurde, seinem „schauderhaften“ Romane „Wally oder die Zweiflerin“ (1835). Eine richtige Idee und Tendenz, die bei Wienbarg „das Recht des Sinnlichen gegen die Anmaßungen des Spiritualismus“ lautete, welche dann, für die große Menge schon abschreckender, von Heine „die Emanzipation des Fleisches“ genannt wurde, wurde hier, mit unglücklicher Nachahmung von Fr. Schlegels „Lucinde“, in einen solchen Sumpf von Unsittlichkeit getaucht, daß sie dem vierundzwanzigjährigen Verfasser eine dreimonatliche Kerkerhaft einbrachte. Unerschrocken setzte aber der stets rührige Gutzkow in seinen Schriften jenes Zerstörungswerk fort, welches die jungdeutsche Schule kennzeichnet. Der junge Laube hatte ausgerufen: „Was nicht von selbst sterben will, muß totgeschlagen werden.“ Gutzkow aber war noch kühner und wirksamer als Laube in dem Zerstörungswerke, das er als Journalist angefangen hatte und dann als Erzähler und Bühnendichter fortsetzte.

Gutzkow ist der größte in dieser Schule, der man litterarisch Börne und Heine nicht zuzählen kann, weil diese kraft ihrer inneren Vorzüge einen selbständigen Platz in der Litteraturgeschichte einnehmen und mit Recht „isolierte Genialitäten“ benannt wurden.

Es ist nicht unsere Aufgabe, uns mit dem Erzähler Gutzkow

zu beschäftigen, obwohl er auch auf diesem Gebiete für seine Zeit Bedeutendes geleistet hat. In den „Briefen eines Narren an eine Närrin“ steckt er noch ganz in der Romantik. „Maha Guru, Geschichte eines Gottes“ (1833) lockte den Leser durch das orientalische Kostüm — die Handlung spielt im Orient, in Tibet —, nach dem Muster der „Lettres persanes“ von Montesquieu und der „Contes“ von Voltaire, und wurde zum Tummelplatze für die freiheitlichen Ideen und Ueberzeugungen und die Ironie des Verfassers. Seine nach dem Muster von Eugen Sue verfaßten großen Romane „Die Ritter vom Geiste“ (1850—1851) und „Der Zauberer von Rom“ (1858—1861) hat er selbst als „Romane des Nebeneinanders“ bezeichnet. Und dieses Verfahren schadete ihm auch in seiner reichen Bühnenproduktion, wo die Häufung verschiedener und bunter Zwischenfälle der Uebersichtlichkeit und der Kraft des Aufbaues schadete.

Rudolf Gottschall bemerkt, der Verfasser des „Uriel Acosta“ habe den Geist voll Fragezeichen gehabt. Nicht nur in der Polemik und in den philosophischen Schriften sieht man diese Sucht zur immerwährenden Frage und zur Anzweiflung von allem und jedem. Auch in seinen dramatischen Werken tritt die Zweifelsucht hervor, in deren Banne sein unruhiger Geist gänzlich beherrscht stand. Deshalb sagte man auch, es fehle ihm an Gefühl. Und in der That konnte aufrichtiges und warmes Gefühl bei jener unablässigen Forschung nicht bestehen, kraft deren er sich bei jeder Erscheinung nach dem Warum, dem Woher und dem Wohin fragte. Er war andrerseits auch ein zu ernster und aufrichtiger Geist, um sich in den leichten poetischen Zweifel Heines zu wiegen: ein Mißtrauen gegen sich selbst ließ ihn seine Triebe und seine Empfindungen bis zur Wurzel fühlen, und er sagte über sich selbst die bezeichnenden Worte: „Ich stoße absichtlich das Weiche von mir selbst zurück.“

Dadurch geschah aber, daß er nach Abweisung jeder natürlichen Zärtlichkeit in seinen Werken nur jene Gefühle bestehen ließ, die zu seinem leider oft schrullenhaften Verstande stimmten, und so sehen wir mit Verwunderung an der Stelle der Empfindung Empfindelei, und zwar oft barocke Empfindelei, neben umstürzlerischen Ideen.

Dazu kommt noch, daß Gutzkow bis etwa zum Jahre 1870 in schlimmen materiellen Verhältnissen lebte und von Polizei und Zensur verfolgt wurde. Herb und von keineswegs liebenswürdiger

Gemütsart, stets vom Zweifel an seinen Kräften und an seinen Talenten gequält, kam er sogar dahin, daß er Hand an sich legte.

* *
*

Durch die Not war er gezwungen, in der Eile zu arbeiten, und in seinen Werken bis zum Jahre 1840 merkt man diese Eile des Schaffens, verbunden mit Mißtrauen gegen sich selbst, wobei keine dichterische Inspiration aufkommen konnte.

Als Vierundzwanzigjähriger gab er seine erste Tragödie „Nero“ (1835) heraus, die ohne Rücksicht auf die Bühne im großen al fresco-Stile Grabbes geschrieben wurde. 1839 folgte die bürgerliche Tragödie „Richard Savage“, welche nach der damaligen Mode den Nebentitel „Der Sohn einer Mutter“ dazubekam. Es handelt sich darin um die Abenteuer und Gefühle eines jungen Mannes, des Sohnes einer Lady, der herangewachsen war, ohne seine Mutter zu kennen, dabei sie aber instinktiv und leidenschaftlich liebte, eine Art Gennaro in der Lucrezia Borgia. Aber im Gegensatze zum berühmten Drama Victor Hugos, als Savage, der als Dichter in London bejubelt wird, seine ersehnte Mutter findet, will sie von diesem Zeugen eines Makels ihres Lebens durchaus nichts wissen. Er stirbt infolge der schrecklichen Enttäuschung in seiner leidenschaftlichen Kindesliebe.

1842 versuchte Gutzkow wieder die Bühne mit „Werner oder Herz und Welt“. Der Titel sollte den Gedanken nahe legen an das dem „jungen Deutschland“ geläufige Thema von dem Gegensatze zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen den Forderungen des Herzens und der Tyrannei des Lebens. Allein Gutzkow verwickelte das Thema durch Episoden und andere Motive, wie z. B. das der Vertauschung des bürgerlichen Namens des Helden mit dem adeligen seines Schwiegervaters, damit er auf diese Weise einen Adelstitel bekommen kann. Und das Drama endet in der That mit den Worten: „Kein Mann von Ehre wechselt ohne die innere Notwendigkeit der Ueberzeugung seine Religion; kein Mann von Gefühl wechselt den Namen seiner Eltern“. Und dadurch hat der Verfasser die dramatische Kraft seines Werkes vollends geschwächt und an die Stelle der Empfindung Empfindelei gesetzt.

Ein Mann, der in ein Mädchen wahnsinnig verliebt ist und zugleich seine gute Frau liebt, und auf jene nicht verzichten kann — die unerlaubte Liebe des verheirateten Mannes zu einem

anderen Weibe bildet auch den Inhalt von Hauptmanns „Einsame Menschen“, und hier ist der Ausgang tragisch. Durch die Unschlüssigkeit, die der Dämon nicht nur Gutzkows, sondern seiner ganzen Schule war, kam er nicht dazu, jenen Gedanken zu entwickeln, und so geschah es, daß er uns einen schwachen Menschen vor die Augen stellte, der zu keinem Entschlusse gelangen kann, und in sein Herz, wie auf einen offenen Platz, die Leidenschaften, die es bestürmen, ein- und ausgehen läßt.

Leider ist ein Mann wie Werner, der seine Braut verläßt, um, wie man sagt, eine gute Partie zu machen, keine Seltenheit, und es war unnütz, daß Gutzkow seiner Zeit den Schimpf anthat und es von seinem jämmerlichen Helden „dem Geiste des Jahrhunderts sich in die Arme werfen“ nennen läßt. Nicht unwahrscheinlich ist es auch, daß in diesem schwachen Helden, als er nach einigen Jahren der Ehe mit dem geliebten Mädchen zusammentrifft, die Flamme der Jugendliebe wieder auflodert. Gar nicht unmöglich ist es auch, daß er nach einigen Wochen des Rausches erkennt, daß die Gattin ein Recht auf seine Liebe hat und daß es am Ende besser für ihn ist, inmitten seiner Häuslichkeit zu bleiben und auf jede romantische Laune zu verzichten, besonders als das geliebte Mädchen sich vor ihm in die Ehe mit einem andern flüchtet. Das ist alles begreiflich. Aber Werner wird dadurch wahrlich kein idealer Held, wie Gutzkow beabsichtigte und vermeinte, und seine schlaffe Seele kein Stoff, der für einen dramatischen Zusammenstoß geeignet wäre. Sein Charakter entbehrt, trotz der schönrednerischen und lyrischen Farben, des lebendigen Organismus, der Plasticität, welche die Bühne heischt. Er ist auch, auf dem Gebiete des praktischen Lebens, wie Uriel auf dem der Spekulation, ein Zeugnis jenes Zeitalters der Deklamation und der Polemik, wo man in der aufreibenden Eile einer fieberhaften Arbeit der Kunst nicht die Muße ließ, ein lebendiges Werk ans Licht zu bringen. Es ist zwar auch Hamlet in der Kunst da, und sein schmerzlicher Charakter ergreift uns in seiner verhängnisvollen Unschlüssigkeit, die sich in eine trostlose Philosophie auflöst. Aber Hamlet geht durch seine Unfähigkeit, sich zu entschließen, durch seine Willenskrankheit auch zu Grunde. So auch der andere Unschlüssige, der diesem Werner ähnlich ist, Hauptmanns schwacher Johannes Vockerat, der in seinem philosophischen und spekulativen Zweifel an der Wirklichkeit des Lebens zerschellt. Dieser Werner hingegen, der das Mittel findet, alles ins Gleiche zu bringen und glücklich zu leben,

ja sogar durch das leichte Opfer des angenommenen adeligen Namens seines Schwiegervaters und Wiederaufnahme seines bürgerlichen als edler Mann zu posieren, ist eine wahre Plattheit.

* *
*

Auch der Held des Trauerspiels „Uriel Acosta" (1847) ist ein Denker, dem infolge der übermäßigen Uebung der theoretischen Fähigkeiten die Energie der praktischen abhanden gekommen ist: er vermag es nicht, zu wollen. Der Dichter bemüht sich zwar in der Vorrede, ihn gegen diese Anschuldigung zu verteidigen, daß er nämlich „ein schwankender und charakterloser Mensch" sei. Doch wohl vergebens: muß er ja doch selbst „eine scheinbare Irritation der Konsequenz" zugeben.[1]) Nach Leopardis Aphorismus, daß Denker weniger als gewöhnliche Menschen rasch in der Entschließung und wirksam im Handeln sind, ist auch Uriel, wie jene andere große Gestalt des Kaisers Rudolf II. in einem zwar formlosen, aber sehr tiefen Drama Grillparzers, mächtig im Denken und unfähig im Leben. Auch Hamlet ist eine Spielart dieser Menschengattung.

An dieser Krankheit, der Krankheit des letzten Jahrhunderts, woraus der Pessimismus, der Weltschmerz kam, litt die ganze Schule des „jungen Deutschlands". Und zwar trotz ihrer revolutionären Tendenz und dem Drange, die sie beseelten. Und eben dieser ungeordnete und wilde Drang trug in ganz Europa zur schnell vorübergehenden und geringen Wirksamkeit der Revolution von 1848 bei.

Der nihilistische und polemische Stempel ist allen Geisteserzeugnissen Gutzkows eigen, sei es, daß er sich daran macht, geradewegs einen Irrtum oder einen Mißbrauch zu bekämpfen, deren tragische Folgen er zeigt, oder daß er ein Gesellschaftsvorurteil von seiner lächerlichen Seite darstellt, um uns zu unterhalten.

Doch vergebens sucht man neben dem Schutte, den er mit

---

[1]) Von Konsequenz kann man bei Gutzkow überhaupt nicht reden. So z. B. predigt eine Person in seiner verworrenen und ungeschlachten Komödie „Die Schule der Reichen" (1841) gewaltig in kommunistischem Sinne gegen das Erbschaftsinstitut: „Das Erbe schuf den Unterschied und falschen Rang der Menschen, das Erbe gab den Haß, den Krieg, denn es empört den freien Sinn, daß Ungeborne sich schon auf dem breiten Teppich nicht selbst erworbner Güter lagern dürfen." Aber dann nimmt er doch, als sich die Gelegenheit bietet, sein Erbteil an. Das ist wohl „der Geist des Jahrhunderts" oder — Gutzkows.

einer unermüdlichen und rüstigen Zerstörung der Burgen der Vergangenheit aufhäuft, die festen Grundlagen des Zukunftsbaues, der sich an ihrer Stelle erheben soll. Sowohl Gutzkow wie seinen Genossen mangelt die feste Grundlage eines positiven und praktischen Systems, und seine Helden leiden darunter, angefangen von jenem Uriel Acosta, der sein Lieblingsgeschöpf zu sein scheint, und der unzweifelhaft eine der bedeutendsten Gestalten des deutschen Theaters ist.

Gabriel Acosta ist ein portugiesischer Jude, der zusammen mit seiner Familie als Kind in seinem Geburtsland getauft und in der katholischen Religion auferzogen worden war. Ins freie Holland ausgewandert, kehrt die Familie zu dem angestammten Glauben zurück. Gabriel nimmt seinen jüdischen Namen Uriel wieder an und zugleich, aus Edelmut, den Glauben seiner Väter, obwohl der ästhetische Glanz des katholischen Kultus seinem künstlerischen Gemüte besser zusagte. Er ist aber ebensowenig Jude als Christ, und er denkt und studiert unabhängig von jedem positiven Glauben. Das Buch, das die Frucht seiner Spekulationen ist, wird aber von der Synagoge verworfen, der Verfasser aus der Glaubensgemeinde verstoßen und verflucht. (Es ist das Schicksal eines anderen jüdischen Denkers in Holland, Baruch Spinozas, der auch mit seinem großen Namen in das Gutzkowsche Trauerspiel hereinragt und zwar als Kind, als Neffe und Schüler Uriels, eingeführt ist.)

Hier eben setzt der Konflikt des Dramas ein. Denn im Augenblicke der Verfluchung, als alle, auch seine Brüder, sich mit Schauder von Uriel abwenden und er allein, zu Boden geschmettert, zurückbleibt, eilt mutvoll zu ihm eine Jungfrau, Judith, die Tochter des reichen, kunstliebenden und genialen Bankiers Manasse, die einstige Schülerin Uriels in jeder Art philosophischer Studien, welche jetzt mit dem reichen Ben Jochai verlobt ist. Das Unglück des Lehrers fördert im Herzen des Mädchens das Auflodern einer unbewußten Liebe, die zugleich eine geistige Verwandtschaft ist. Ihr von Natur edler und genialer Vater hindert das Mädchen nicht, sich von der eingegangenen Verpflichtung zu lösen, und giebt sogar dem von allen verlassenen Philosophen heimlich in seiner Villa ein Obdach.

Allein dieser Edelsinn kommt dem Manasse sehr teuer zu stehen. Seine Glaubensgenossen, besonders der abgedankte Bräutigam Judiths, führen gegen ihn auf der Börse einen unbarm-

herzigen Krieg, und er sieht den gänzlichen Ruin vor sich. Auch Uriels Brüder sehen sich, eben infolge des von der Synagoge ausgesprochenen Bannes, in ihrem Handel zu Grunde gerichtet, und sie kommen mit der alten blinden Mutter, von ihm einen Widerruf zu erflehen.

Und hier liegt der heikle Punkt des Dramas, der so vielen Tadel hervorgerufen hat. Uriel vermag es nicht, dem Flehen der Brüder, der alten Mutter und Judiths zu widerstehen, und er willigt ein, das zu verleugnen, was er als Wahrheit erkannt hatte.

Der Widerruf geschieht unter der vollen Begleitung demütigender Bräuche. Als das Opfer gebracht ist, gewinnt er die schreckliche Erkenntnis, daß es ganz unnütz war: denn seine Mutter ist inzwischen gestorben, seine Brüder wandern aus, und Judith muß den früheren Bräutigam heiraten, um den Vater vom Bankrott zu retten, zu dem ihn Jochai und seine Anhänger unfehlbar bringen würden, wenn er nicht die Tochter zum Einhalten des Eheversprechens bewege.

In der Scene der Abschwörung muß Uriel, an der Schwelle der Synagoge auf den Boden hingestreckt, ertragen, daß alle Hinausgehenden auf seinen Leib treten. Der erste, der auf ihn tritt, ist Judiths Bräutigam, der sich so wegen des vom Nebenbuhler erlittenen Schimpfes rächt und ihm mitteilt, daß er noch am selben Tage die Hochzeit mit Judith feiern wird. Jetzt springt der Unglückliche vom Boden auf und macht mit zornvollen und wütenden Worten jener ganzen Schmach und Lüge der Abschwörung ein Ende, jetzt erst, da er den Lohn dafür sich entgehen sieht.[1]

Dieses Handeln Uriels mag ja wohl menschlich und allgewöhnlich sein. Es ist aber nichtsdestoweniger unwürdig und gemein. Dieser Denker, dem so ganz und gar die Ueberzeugung und Folgerichtigkeit im Handeln mangelt, kann uns nicht gefallen, wenn er uns nicht als die Studie einer charakteristischen Menschenindividualität vorgeführt wird, etwa wie Grillparzers Rudolf II. — der aber doch folgerichtig ist —, sondern als ein Idealtypus,

---

[1]) Grausam, aber wahr sagt Bulthaupt (S. 305): „Die Rechnung, die Uriel, von seinem Gefühle getrieben, aufstellt, ist durchkreuzt worden, — hinc illae lacrimae!“ Und schon früher hieß es bei Julian Schmidt (S. 122): „Stellen wir uns vollends vor, seine Abschwörung hätte die gewünschte Frucht getragen, er hätte durch die Schmarren auf seinem Rücken die Hand der reichen Judith erkauft, welcher Abgrund von Erbärmlichkeit öffnet sich da!“

gleichsam als Fahne für eine Umgestaltung von sittlichen und religiösen Zuständen, als Kämpfer des Lichtes gegen die Finsternis, des freien Gedankens gegen starre Ueberlieferung, im Pathos einer Tragödie. Und auch sein gemeiner Tod durch den Pistolenschuß im Garten Manasses, wo Judiths Hochzeit gefeiert wird, vermag es nicht, ihn durch den tragischen Nimbus zu erlösen und zu erhöhen.[1] (Viel glücklicher getroffen ist seine ursprüngliche Gestalt in des Dichters Erzählung „der Sadducäer von Amsterdam“ [1833], wo Uriel gar nicht auf den Helden hinausgespielt wird, sondern ein schwacher, schwankender und unglücklicher Mensch ist, der unser volles Mitleid erregt und verdient.) Judiths Selbstmord hingegen durch Gift, die auf diese Weise nach Rettung ihres Vaters einer verhaßten Ehe sich entzieht, ist rührender, mit ihrem Charakter übereinstimmender, und dieser einzigmögliche traurige Ausgang erscheint als tragisch und dichterisch. —

Unstreitig ist „Uriel Acosta“ Gutzkows höchste dichterische Leistung. Wenn man von der Schwäche und geringen Wahrheitsliebe des im Grunde edlen Helden absieht, so ist das Trauerspiel gut geführt, ohne Weitschweifigkeit und unnütze Episoden, von so tiefer dichterischer Empfindung und Innigkeit, als es Gutzkow nur irgend möglich war. „Tiefes, Treffendes und Bedeutendes, das sich dem besten aus dem ‚Nathan‘ an die Seite stellen läßt, und dazwischen wieder deklamatorisches Pathos und Berauschung an der Phrase.“[2]) Acosta fließt aus Gutzkows Herzen. Das Beste, das Poetischeste, was im Dichter selbst war, hat er in seinen Helden hineingethan — auch seine Schwäche. Und gar oft, zu oft, hören wir durch Acostas Mund den Dichter selbst reden.

An dichterischen, ja auch genialen Zügen fehlt es in diesem Drama aus Gutzkows Reifezeit nicht (es wurde im Jahre 1847 geschrieben, als der Dichter 36 Jahre alt war), das gewiß, auch was die Form betrifft, sein vollendetstes und gelungenstes ist. So die Gestalt des neunzigjährigen jüdischen Priesters Ben Akiba,

---

[1]) Ganz richtig hatte schon Bulthaupt (S. 305) geurteilt: „Er ist ein armer, von einem schweren Geschick heimgesuchter Sohn und ein noch unglücklicherer getäuschter Liebhaber — und damit soll er sich genügen lassen.“ Die pathetische Rede: „Stürzt, ihr Felsen, von meiner Brust! Du Zunge, werde frei!“ erklärt er mit Recht für „eitel Wortschwall und Phrase“. Und daher kommt: „In dem Augenblick, wo er am heldenhaftesten sein sollte und scheinen mochte, ist er es am allerwenigsten“.

[2]) Klaar, S. 222.

der auf seine zwei Stäbe gestützt auftritt und dem zweifelnden, mit sich selbst kämpfenden Uriel immer wiederholt: „Alles schon dagewesen!“ Auch de Silva, der gebildete und tolerante Arzt, ist ein gelungenes Bild eines deutschen Reformjuden aus Gutzkows Zeit. Allein die polemische Tendenz verdirbt dieses Werk, weil es die Charaktere fälscht, die zu viel beweisen sollen und sich daher nicht in der naiven Natürlichkeit des wahren Lebens äußern können.

Ueberhaupt ist Gutzkow das Gegenteil von einem naiven Dichter. Alles ist bei ihm Absicht, und das Zuviel verdirbt auch das Beste.

So z. B. hätte das Auftreten des Knaben Spinoza, im richtigen Maße gehalten, dem Drama nur zu gute kommen und für das Ganze symbolisch werden können. Ueberdies hätte diese Episode den Trauerflor, den, nach Bulthaupts Ausdruck, das Werk trägt, etwas zerreißen können. Im nachdenklichen Kinde, das Blumen pflückt, hätte dem gerührten Zuschauer der Rächer Uriels und der Sieger im Kampfe des freien Denkens und der freien Wissenschaft erscheinen sollen. Ein großer geschichtlicher und symbolischer Fernblick war damit gegeben. Aber man vermißt auch hier Naivetät und Natürlichkeit, die Gutzkows Wesen nun einmal fremd waren. Und wenn auch der kleine Baruch Spinoza nicht so unausstehlich naseweis ist, wie der kleine Wolfgang Goethe im „Königsleutnant“, so ist er doch kein Kind, an dem man eine Freude haben könnte. So wird auch diese Episode falsch, trotz der schönen Verse Acostas, aus denen, so wie aus dem ganzen Stücke, nach Bulthaupts trefflicher Bemerkung, „der tragische Zwiespalt, das Leid in Gutzkows eigenem Leben und Schaffen wiederklingt“:

„O denke nicht, mein Kind! Schlaf' wie die Blume,
Die hold in ihrer bunten Schönheit blüht
Und sich nicht kümmert, wer sie wohl erschuf;
Laß deinen Geist nur wogen wie das Meer,
In seiner tiefsten Fülle stolz sich schaukelnd,
Bleib' auf der hohen See, fern von dem Ufer,
Wo Menschen dich mit ihren Fragen quälen:
Bist du ein Jude, bist du wohl ein Christ,
Bist Niederländer, bist ein Portugiese,
Bist du dem König, bist dem Volke hold,
Willst du, daß einer oder alle herrschen?
Wer so dich frägt, den höre nicht, mein Knabe,
Und laß die Antwort dir im Busen ruhn!“

Uriel Acosta wurde in fast alle gebildeten Sprachen übersetzt und wurde um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gleichsam zum Drama der religiösen Aufklärung und des freien philosophischen Denkens. Vielleicht „genießt es auch den Triumph, wenigstens in einzelnen Momenten des Kampfes zwischen Satzung und freiem Denken noch heute zündend zu wirken“, wie Klaar sagt. Jedenfalls ist es, abgesehen von dem nicht abzusprechenden litterarischen Wert, auch für uns Nachgeborene interessant als ein Dokument vergangener Zeiten und erreichter Ideale, die eben deshalb ihren einstigen Glanz verloren haben.

* *
*

Gutzkows beste Leistungen sind aber nicht auf dem Gebiete der Tragödie zu suchen. Tief unter „Uriel Acosta“ steht das ein Jahr darauf (1847) entstandene und am 1. Januar 1848 aufgeführte historische Trauerspiel „Wullenweber“. Es ist einer der ersten Versuche, lokalgeschichtliche deutsche Personen und Ereignisse tragisch zu verwerten. Es ist in gut gemeintem realistischen Stile verfaßt, und insoweit ein bedeutender Fortschritt gegen das sechs Jahre vorher geschriebene schwülstige historische Trauerspiel „Patkul“ (1842), wo dieser Vertreter des deutschen Adels — der aber im Drama zu einer Art von Marquis Posa und zum Letten gestempelt wird — durch den Verrat des Königs Friedrich August von Sachsen und Polen an die Schweden ausgeliefert wird.[1] Aber das Trauerspiel „Wullenweber“ ist äußerst zerfahren. Vier Haupthandlungen gehen nebeneinander her, mit einer Unzahl von Episoden. Wir wollen dem Dichter geschicht-

[1]) Nebenbei gesagt, sieht man auch hier Gutzkows Ungeschicklichkeit im Charakterisieren darin, daß aus dem schwächlichen Friedrich August ein feiger Bösewicht wird, der, nachdem er die Vollzieher des von ihm angeordneten Verrates hatte hinrichten lassen, „mit feierlichem Ernst“ ausruft: „Im offnen Buche der Geschichte giebt es viele dunkle Stellen, die man nur enträtseln wird, wenn von allen Geheimnissen der Erde die Siegel sich öffnen, und von verschütteten Grabmälern der Menschenbrust eine gerechtere Zukunft den Sand der Wüste weht . . . Was zwischen uns in diesem halbdunklen Moment geschehen, bleibt ein Geheimnis für die Welt, für die Geschichte. Mag sie meiner offnen That jetzt fluchen: in dem Geheimnis hab' ich mir selbst genug gethan.“ Gewiß hat Julian Schmidt recht, wenn er das „eine Geschichtsphilosophie“ nennt, „die hart an Servilismus grenzt“. Und sie geht vom Freiheitskämpfer Gutzkow aus, nur weil er auf nichts Geistreiches und Pikantes, das ihm gerade das aufgeregte Hirn kreuzt, zu verzichten weiß.

liche Fehler nicht aufmutzen, besonders den ganz unnützen und zweckwidrigen, daß der demokratische Wullenweber nicht, wie es geschichtlich wahr ist, ein Opfer der aristokratischen Partei seiner Vaterstadt Lübeck, sondern, man weiß nicht wie und warum, durch den Herzog von Braunschweig seinen Untergang findet. Schlimm aber steht es, wenn Wullenweber, der ein Held der politischen Freiheit sein soll, wie Acosta ein Verfechter der Freiheit des Denkens und Forschens, für die Freiheit der Sundschiffahrt kämpft und fällt und — hierin liegt, wie schon Julian Schmidt bemerkte, etwas Komisches — der Sund ein Monopol der Lübecker und für alle nichthanseatischen Städte abgesperrt sein soll, trotz der lächerlichen Phrase: „Ein freier Sund für alles freie Denken, ein freier Sund fürs freie Handeln, ein freier Paß fürs ganze deutsche Volk!"

Von dem später (1852) entstandenen bürgerlichen, ja bäurischen Trauerspiele „Liesli" läßt sich auch nicht viel Gutes sagen. Es beruht auf einer wahren Begebenheit, auf einer Zeitungsnachricht im „Schwäbischen Merkur" und es lehnt sich in der Auffassung an Auerbachs „Dorf und Stadt" an. Darin liegt nichts Schlechtes. Aus Tagesneuigkeiten von Zeitungen ist ein vorzügliches Lustspiel („Die Kreuzelschreiber") und ein sehr gutes Trauerspiel Anzengrubers („Der Fleck auf der Ehr'") hervorgegangen. Die schwäbische Bäuerin Liesli weigert sich, mit ihrem Manne auszuwandern, sie will nicht „mit ins Amerika gehen". Zwar thaten dies zu jener Zeit und später viele schwäbische und deutsche Bauernfamilien, was auch z. B. in Auerbachs und Roseggers Dorfgeschichten wiedergespiegelt wird. Ohne an „Schwabenstolz" zu denken, wie Bulthaupt thut, genügt die Anhänglichkeit der Bauern, allerdings mehr der Gebirgsbewohner (man denke an Roseggers „Jakob der Letzte" und an Anzengrubers „Oertler"), an ihre Erdscholle. Der Schmerz der bevorstehenden Trennung kann auch, trotz Bulthaupt, so stark wirken, und zu einer verzweifelten That treiben, wie schon empfundenes Heimweh. Ueberdies — und daran that Gutzkow sehr wohl — ist der Fall als etwas absonderlich gestellt: die kinderlose und ihren Mann liebende Liesli ist von einer krankhaften Schwermut, wohl Hysterie, besessen. Sie wird in der ersten Fassung des Stücks vom Gatten ermordet, in der zweiten kommen sie beide durch Selbstmord um. Aber nicht die ethnographische und seelische Besonderheit würde, wie Bulthaupt meint, dem Stücke schaden, weil „das Drama

immer und überall auf große allgemeinverständliche, überall wahre, also notwendige Züge rechne" — man müßte sonst viele neuere treffliche Dramen, ja die meisten, verdammen, die eben auf solche besondere anormale Persönlichkeiten gebaut sind, und man müßte in der Wiederholung und im Wiederkäuen der alten Typen verkümmern —, sondern es leidet, wie derselbe treffliche Kritiker richtig herausgefühlt hat, an „der Unbeweglichkeit und Entwicklungslosigkeit". Die Notwendigkeit des verzweifelten Schrittes ist nicht aus der besonderen Persönlichkeit dargethan, und von einem eigentlich dramatischen Konflikt kann keine Rede darin sein. —

Nein, nicht im Trauerspiel hat Gutzkow sein Bestes geleistet. Durch seinen satirischen Geist war er auf die Komödie gewiesen. Und im Lustspiele hat er sich eine ehrenvolle Stelle erworben. Wenn auch wohl nicht für alle künftigen Zeiten — was nur wenigen Auserwählten gegeben ist —, so hat er doch für seine und die nächstliegende Zeit drei Lustspiele verfaßt, von denen zwei mit Recht großen Beifall gefunden haben, das dritte mit Unrecht sich ebenfalls einer starken Beliebtheit erfreute.

Einen überaus glücklichen Griff that er, schon in der Stoffwahl, mit „Zopf und Schwert" (1844). Wo Friedrich II. hineinragt, verfehlt ein Drama nicht leicht, eine sympathische Saite beim Volke zu berühren. Das geschieht bei dem ersten und vielleicht noch immer besten Nationallustspiel der Deutschen, in der „Minna von Barnhelm", und ist noch oft geschehen. Dazu hat der Dichter das Glück gehabt, dieses Lustspiel in weniger gereizter, ja heiterer Stimmung, fern vom märkischen Sande, in Italien niederzuschreiben, die ersten vier Akte in Mailand, den letzten am Comersee.

„Zopf und Schwert" bleibt mit seiner Frische, mit seiner echten Komik, die aus dem Kontraste der Charaktere im geschichtlichen Milieu entspringt, das Werk, das für Gutzkows dramatisches Vermögen das beste Zeugnis ablegt. In diesem Lustspiele sind die polemischen Absichten beinahe null, und der Verfasser will darin keine These beweisen. Einzelheiten im politischen Sinne, wie z. B. die schon von R. M. Meyer hervorgehobenen Spitzen: „Da können wir noch lange laufen, bis wir dahin angekommen sind, wo schon jetzt die Engländer stehen," oder „Bewegung? Die wird sich in Oesterreich noch halten lassen!", und die Auslassungen gegen den Despotismus, die am Ende des Stücks der Dichter dem Erbprinzen von Bayreuth in den Mund legt, sind post festum

hinzugefügte Arabesken. Gutzkow gesteht selbst in der Vorrede, die Freiheitsidee sei ihm erst nachträglich gekommen, anfangs habe er nur beabsichtigt, einfach Friedrich Wilhelm I. und seinen Hof darzustellen.[1])

Und der Vater des großen Friedrich, in jener Zeit dunkler Erniedrigung und moralischer Abhängigkeit Preußens, das sich damals noch von den Nachwehen des schwedischen Krieges zu erholen und zu sammeln hatte, wie später wieder nach dem Napoleonischen Sturme — Friedrich Wilhelm I., der den Stolz und die Macht Preußens, das musterhafte Heer, bildete und durch Sparsamkeit und ein geordnetes strenges Familienleben seinem Volke ein allerdings übertriebenes und deshalb lächerliches Beispiel gab, war oft Gegenstand von Bühnenstücken, worin er, dem Glanze seines genialen und großen Sohnes gegenüber, eine komische Rolle spielen mußte. Auch Laube schrieb zehn Jahre später (1854) ein Schauspiel „Prinz Friedrich“ mit einer großen Verschwendung von Pathos und Deklamation gegen die geistige Beschränkung der Zeiten und den Druck des politischen und militärischen Despotismus, der auf den Geistern lastete. Aber die Entrüstung, welche Laubes Werk eingab, ward nicht so wirksam, wie die harmlose Schilderung jenes Zeitalters des ehrwürdigen Zopfes, verbunden mit einem zwar zu Friedrich Wilhelms Zeit gebotenen, aber doch unangenehmen und auch lächerlichen Gamaschendienste. Uebertreibungen sind wohl in der satirischen Darstellung der Komödie vorhanden und erlaubt. Uebertreibungen sind gewiß auch in der Quelle für diese und ähnliche Werke, nämlich in den Memoiren der Schwester Friedrichs II. enthalten, „der boshaften Markgräfin von Bayreuth, die hier die liebenswürdigste Unschuld ist“.[2]) Aber sie wiedersprechen nicht der ganzen Vorstellung, die man sich von

[1]) Das that Hans Köster in seinem vaterländischen Drama „Der große Kurfürst“ (1851, neue Bearbeitung 1864). Der sehr einsichtsvolle zeitgenössische Kritiker August Henneberger („Das deutsche Drama der Gegenwart“, Greifswald 1853, S. 82) lobt den glücklichen Griff, findet, daß es zwar an Einheit der Handlung fehle, daß aber „die einzelnen Scenen ein recht erfreuliches Talent zeigen, bestimmt gezeichnete Charaktere in interessante Situationen zu gruppieren.“ Die humoristischen Partieen ferner seien besonders gelungen. — R. Gottschall („National-Litteratur b“, III, 652) findet darin „große, aber nicht künstlerisch geordnete Lebendigkeit, mit markigen Zügen gezeichnete Charaktere, das Ganze sei aber ein aus dem Groben gehauenes Stück Geschichte.“

[2]) Bulthaupt, S. 284.

jenem Fürsten und jenem Hofe machen muß. An einem solchen Hofe kann schon eine Prinzessin Zimmerarrest bei Brot und Wasser bekommen, und mit einiger Uebertreibung können zur Kundmachung des von der väterlichen Autorität verhängten Urteils drei Grenadiere auftreten, von denen einer eine Suppenterrine mit der der hohen Arrestantin bestimmten Ration bringt, der andere einen Strumpf, nach dessen Muster die Prinzessin ein Paar für das Berliner Waisenhaus stricken, und der dritte die Bibel, aus der sie ein Kapitel auswendig lernen soll.

Andrerseits, wenn der Dichter auch durch die komische Uebertreibung und durch den Mund des Erbprinzen von Bayreuth jene über die Maßen despotische Herrschaft verdammt, so bewährt er doch den ehrlichen Geschichtsblick dadurch, daß er bei König Friedrich Wilhelm die feste Seite des Charakters in der Wertschätzung deutschen Wesens und in seinen Zukunftshoffnungen für sein Volk und seinen Staat offen zutage treten läßt: jenes deutsche Wesen, welches dann unter der Regierung seines genialen und mit dem vom Vater ausgebildeten Heere siegreichen Sohnes französischer Bildung und Voltairianischer Zweifelsucht das Feld räumen sollte.

„Zopf und Schwert" dreht sich um die Heirat der Prinzessin Wilhelmine. Diese hätte zuerst aus politischen, ja handelspolitischen Gründen, den Herzog von York heiraten sollen, und dann, als dieses Heiratsprojekt in die Brüche geht, weil der König die Interessen seines Staates nicht schädigen will, einen österreichischen Erzherzog. Und alle diese Projekte werden geschmiedet, ohne daß die Prinzessin ein Wort davon weiß. Aber sie hat schon die Huldigungen und das Herz des Erbprinzen von Bayreuth angenommen, der die politischen Verhältnisse und die persönliche Freundschaft des englischen Gesandten [1]) so gut auszunutzen versteht, daß es ihm schließlich glückt, Wilhelminens Hand zu erlangen, und zwar zur Zufriedenheit aller, auch des Königs, dem man zuletzt in den

[1]) Bulthaupt tadelt (S. 284) das Verfahren des Ritters Hotham, der in der That die Freundschaft so weit treibt, daß er die Interessen seines Auftraggebers schädigt, grobe Lügen nicht scheut, „sogar die Anwesenheit des hohen Werbers in Berlin fingiert und ihn respektwidrig zum Popanz macht." Der Tadel ist nicht unbegründet. Aber erstens kann man nicht wissen, ob Hotham die geplante Verbindung für seinen hohen Auftraggeber für nützlich hält, da er sehr wohl weiß, daß die Prinzessin ihr Herz einem anderen geschenkt hat, und zweitens — und das ist die Hauptsache — im Schwunge des Komischen kommt dieser Gewissensskrupel nicht auf, wenigstens beim Lesen nicht, und gewiß noch weniger bei der Aufführung.

harten, aber für Gerechtigkeit nicht verschlossenen Kopf den Gedanken bringen kann, daß die freiwillige Unterwerfung aus Liebe mehr wert ist als die eiserne der Disziplin.

Die so lutheranisch strenge und bürgerliche, ja spießbürgerliche Welt jenes Hofes — welche natürlich bei den verwandten Gesinnungen des deutschen Spießbürgertums Anklang finden mußte —, wo die von den biblischen Grundsätzen und einer an Knauserei streifenden Sparsamkeit geleitete väterliche Autorität ganz unbeschränkt herrscht, ist köstlich geschildert, an sich selbst recht komisch und doch nicht zu sehr von der geschichtlichen Wahrheit abweichend. Die Handlung ist lebendig, reich an überraschenden Einzelheiten und, obwohl nicht immer streng wahrscheinlich, doch im ganzen charakteristisch. Es herrscht darin Gutmütigkeit vor, die weit fruchtbarer an komischer Kraft ist als Entrüstung, und guter Humor, der viel besser als Zorn das Lächerliche zur Anschauung bringt.

Prinzeß Wilhelmine ist — abweichend von der Geschichte — eine frische und naive Mädchenfigur, wie Gutzkow keine mehr geschaffen hat. Man begreift, wie sie in jener strengen, altmodischen Umgebung, von unglaublich einfachen Sitten, ein Kind geblieben ist. Erst als der Erbprinz von Bayreuth ihr seine Liebe erklärt, bemerkt sie mit entzückender Verwunderung, daß sie nicht ganz zu verschmähen sei: „Ich fange an, mich zu fühlen, seitdem ich sehe, daß es noch Menschen giebt, die meinen kleinen Wert erkennen.“ Und sie beginnt in der That, sich bei ihrer Erzieherin geltend zu machen, die große Augen macht, als sie hört, daß die Prinzessin allein ausgehen will und ihr befiehlt, ihr Hut und Mantel zu reichen. Auf die Frage, ob sie die Erlaubnis zum Ausgehen bekommen habe, antwortet Wilhelmine mit einem gewissen Aplomb, sie sei eine Prinzessin des Blutes, die auch den Thron von England besteigen könne — und wenn sie es nicht thue, so ist es, weil sie nicht will .... Aber diese Aufwallung von Stolz zu dämpfen, kommt jener Befehl des Königs zum Zimmerarrest. Und Wilhelmine beugt, trotz dem neuen Hochmut, das Haupt und verspricht, die Sprüche Salomonis auswendig zu lernen und die Strümpfe für das Waisenhaus zu stricken.

* * *

Das andere Lustspiel Gutzkows, „Das Urbild des Tartüffe“ (1847), ist nicht von der gleichen Gemütlichkeit und Launigkeit durchströmt, wie „Zopf und Schwert“.

Dichter und Künstler werden oft auf die Bühne gebracht in Dramen, die ihr Hauptinteresse dem großen Namen verdanken, der mit seinem Hintergrunde von Ruhm auftritt. Durch die überlieferte Sympathie ihres Charakters machen sie einerseits die Arbeit des Verfassers leichter. Andrerseits aber bildet eine der gefährlichsten Klippen derartiger Künstlerdramen oder Künstlerromane die Notwendigkeit, eine solche überlegene und schon bekannte Person ihrem vollen Werte nach handeln zu lassen. Aus diesem Grunde sind sehr wenige Werke dieser Art geglückt. Gutzkows „Königsleutnant" z. B. ist geradezu eine Parodie Goethes, und der junge Schiller in den „Karlsschülern" ist nur deshalb besser geraten, weil Laube den natürlichen Zauber der edlen Figur des Dichters zu benutzen verstand.

Diese Künstlerdramen sind auch eine Abzweigung des geschichtlichen Dramas und Romans, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so beliebt waren. Nur interessieren Künstler weniger als andere historische Personen, die Großes vollbrachten, durch ihre Persönlichkeit. Ihre künstlerische Fähigkeit ist etwas Eigentümliches, und sie kann sehr wohl mit einer im übrigen gewöhnlichen Persönlichkeit zusammengehen. Künstler sind nur in der Ausübung ihrer Kunst wahrhaft bedeutend, den Pinsel, den Meißel oder den Geigenbogen in der Hand. Wäre Tizian durch ein Verhängnis blind geboren worden, so hätte uns nichts in seinem Leben seinen Genius offenbart.

Molière tritt in diesem „Urbild" auf. Aber es steht nicht seine Persönlichkeit im Mittelpunkte der Handlung, obwohl er durch seine innerste Anlage und durch die Wechselfälle seines Lebens einen sehr interessanten Stoff für ein Drama abgeben könnte. Der Inhalt dieses Lustspiels dreht sich um die Kabalen und Ränke, welche lange die Aufführung des „Tartüffe" verhinderten. Es ist mehr eine Intriguenkomödie, in Scribescher Manier, als ein Charakterlustspiel.

Das Urbild des Tartüffe, das Gutzkow im Präsidenten La Roquette sehen wollte, ist der Held des Lustspiels. Er setzt tausend heuchlerische Künste ins Werk, damit die neue Molièresche Komödie, worin er nach der Wahrheit gemalt ist, nicht auf die Bretter gelange. Unter den Personen des Stücks sind die zwei Schauspielerinnen Molières, Armande und Madeleine, von denen die erstere seine Gattin wurde und ihm durch ihre Untreue oder Koketterie viel Herzeleid zufügte. In Gutzkows Stück sind sie zwei

Waisen, die Tartüffe um ihr ganzes Vermögen gebracht hat. Auch Ludwig XIV. tritt auf und spielt eine klägliche Rolle, da er abwechselnd das Opfer des Tartüffe und der Armande wird. Diese Person entspricht nicht der historischen Gestalt des grand roi, der an Schlauheit Molière und seinem Helden wohl überlegen war. Bei seinem Aufführungsverbote hatte er seine guten politischen Gründe, die mit dem ganzen Plane seiner glänzenden Despotenregierung vollkommen übereinstimmten: er wollte nicht, daß auch am kleinsten Rade und an der kleinsten Stütze der Autorität gerührt werde, die alle Ruhmesstrahlen auf den Brennpunkt des roi soleil zusammentreffen lassen sollte.

In Molières Lustspiel ist er als ein galanter Lebemann dargestellt, mit dem die Weiber ihr Spiel treiben und ihn an der Nase herumführen und zwar .... mit einem Taschentuche.

Eben diese Geschichte vom Taschentuche, die Molière den Stoff zu einer raschen und pikanten Scene lieferte, worin sofort die duckmäuserische und grobsinnliche Natur seines Heuchlers an den Tag tritt, wird im „Urbild" alle fünf Akte lang durchgehetzt, und sie verliert dadurch jeden Reiz.

Gutzkow hat dennoch in sein Lustspiel viele wirklich komische und burleske Motive hineingebracht, wie z. B. Roquettes Vermummung, dem Armande seine Kleider und Perücke nimmt, so daß er genötigt ist, einen Priestertalar umzulegen und einen Türkenturban aufzusetzen. Und dank dem Lächerlichen solcher Züge geht man über die empörende Schurkerei des Heuchlers hinweg.

Denn zwischen Molières Tartüffe und seinem Gutzkowschen Urbilde ist noch ein weiterer Unterschied: jener ist ein gewöhnlicher, kriecherischer Heuchler, dieser hingegen ist ein echter Schurke, der schon viele Niederträchtigkeiten begangen hat, die eher Unwillen als Heiterkeit erregen. Bulthaupt hat (S. 297) mit Recht hervorgehoben, wie Gutzkow einerseits dadurch, daß er seinem Roquette eine ungewöhnliche List verleiht, andrerseits durch mancherlei feine und gröbere komische, das Lachen erregende Züge im Zuschauer den Unwillen gegen die Person nicht aufkommen läßt oder ihn dämpft. Aber die schlaue, duckmäuserische, sozusagen angeborene Scheinheiligkeit des Molièreschen Tartuffe bleibt doch, nach unserem Geschmack, viel komischer.

Der anonyme dunkle Tartüffe Molières, der sich mit einem Gebetbuche und einem langen Rosenkranz in eine ehrsame Bürgerfamilie einschleicht und durch Frömmelei und salbungsvolle Reden

den Familienvater fast blöde macht und nahe daran ist, ihm die Schenkung seines ganzen Vermögens abzulocken — wie jener andere bäuerische Tartüff in Anzengrubers „G'wissenswurm", — aber bei der Frau nichts ausrichtet, die den übersinnlichen Gründen des Heuchlers ihren freien, gesunden Menschenverstand entgegensetzt — diese glänzende Schöpfung des französischen Lustspieldichters erscheint uns, trotz Bulthaupt, dem deutschen „Urbild" weit überlegen, der in einen so glänzenden geschichtlichen Rahmen gestellt und sich bewußt ist, daß er das Prinzip des Obskurantismus vertritt und nicht nur, wie der kleine französische Schurke, für seinen eigenen Vorteil sorgt, sondern auch gegen Freiheit, Kunst und Fortschritt kämpft.

Zwischen den beiden Gestalten schwankt das Zünglein der Kunstwage nach der Seite der naiven Darstellung, wenngleich der vorübergehende Erfolg auf der Seite stehen kann, wo Tagesfragen mit Tagesgründen verfochten werden. „Fecit indignatio versus", schrieb Gutzkow in der Vorrede, und man erkennt es wohl in seinem Werke. Aber der ästhetische Wert kommt nicht von der Entrüstung, sondern von der lebendigen und lächelnden Wiedergabe der Natur.

Am Schlusse des Stückes erst tritt jene Satire zum Vorschein, die eine der wirksamsten Waffen der für den Kampf geborenen Schule des „jungen Deutschlands" war. Als man nach allem glauben möchte, Roquette sei ganz vernichtet, tritt er wieder auf, und teilt demütig dem König seinen Vorsatz mit, in den Jesuitenorden zu treten.

* *
*

„Der Königsleutnant" (1849) ist das dritte berühmte Lustspiel Gutzkows, das jedoch einen unverdienten Erfolg hatte. Es wurde zwar in der alten Reichsstadt Frankfurt a/M. kurz vor der ersten Jahrhundertfeier der Geburt Goethes verfaßt, aber der Geist des großen Dichters beschützte nicht das Entstehen dieses Festspiels, und unwillig hätte er sich von solcher Verherrlichung abgewendet.

Diese Komödie stellt jene wohlbekannte in „Wahrheit und Dichtung" erzählte Episode aus Goethes Kindheit dar. Zur Zeit der französischen Besetzung Frankfurts, deren Kommandant, der Königsleutnant Graf von Thoranc, im Hause des kaiserlichen

Rats Goethe sein Quartier nahm, befand sich dort eine kleine französische Schauspielertruppe. Der fünfzehnjährige Knabe besuchte leidenschaftlich, trotz dem Verbote des strengen und patriotischen Vaters, die Aufführungen und — was noch schlimmer ist, aber ein guter Haken krümmt sich schon beizeiten — verliebte sich in eine junge französische Schauspielerin, die nur im letzten Akte der Komödie auftritt, um ein Wort zu sagen.

Die Mode solcher biographischen und episodischen Dramen, solcher Festspiele zu Ehren berühmter Schriftsteller, muß wohl damals in deutschen Landen sehr stark gewesen sein, damit eine so mangelhafte und mittelmäßige Komödie Beifall finden konnte.

Der Knabe Goethe ist, trotz der Verwahrung Gutzkows in der Vorrede gegen „Prätendirung der künftigen Bedeutsamkeit", gegen „gesuchte Verherrlichung", zu sehr von seinem künftigen Genietum überzeugt. Er führt Reden, die im Munde eines Knaben unmöglich, oder höchst vorlaut sind und — was noch schlimmer — mehr einen Gutzkowschen als Goetheschen Geschmack haben.[1] Goethes Mutter, von der in „Wahrheit und Dichtung" ein anmutendes Bild entworfen wird, die bis in ihr spätestes Alter hinein muntere, im Gegensatz zu ihrem Gatten gar nicht pedantische Frau Rat, ist hier zur empfindungsseligen, in den Jungen vernarrten Matrone geworden, die ihre Erziehungstheorieen zum besten giebt.[2] Der zugeknöpfte, pedantische und strenge Vater macht hier gewaltig in Politik und Patriotismus, um sich vom Grafen Thoranc verhaften und durch das Dazwischentreten des Wunderknaben aus der Klemme ziehen zu lassen.

---

[1]) Z. B.: „Schüttle dich, Welt, in deinen Angeln, rase über die Länder hin, antlitzverzerrte Bellona, es muß ein Friede kommen, wo die Saat des Geistes blüht (ja, der Gutzkowschen „Ritter des Geistes"!) und keine zersplitterte Lanze, keine blutgezeichnete Fahne hoch genug ist, über die bescheidenen Blumen der Dichter emporzuragen." Ganz recht hatte schon Julian Schmidt geurteilt: „Wolfgang ist ein frühreifes jungdeutsches Genie, das vollständige Gegenteil des Bildes, das uns aus ‚Wahrheit und Dichtung' so anmutig entgegentritt."

[2]) So zieht sie das Taschentuch, als sie einmal hört, ihr Sohn habe geweint, und ruft aus: „Das arme Kind! Wer macht mir denn nur das Kind so unglücklich!" Und ein andermal ruft sie pathetisch: „Nein, mein Sohn, gehe! Folge dem Trieb deiner Seele! Ergreife die Hand der Götter, wenn sie zu dir aus den Wolken herniederlangt! Geh! Führe die Liebenden hieher. Von mir hast du nie, nie eine Fessel deines Genius zu fürchten." Und das soll die kluge Frau Rat sein! Nicht die dümmste Mutter würde so zu ihrem Jungen reden, und wenn sie ihn hundertmal als einen Genius erkannt hätte.

Graf Thoranc ist der Ziehvater und nicht wiedergeliebte Liebhaber der französischen Schauspielerin, in die der junge Goethe verliebt ist. Diese ist ihrerseits ein adeliges Fräulein, und heißt eigentlich nicht Belinde, sondern Heloise, so wie ihr vermeintlicher Bruder, Goethes Freund und Lehrer in der Schauspielkunst, nicht Alcidor ist, sondern ein Marquis aus der Provence, der die Heloise entführt hat.

Aber dieser Graf von Thoranc, den Gutzkow zum Helden seines Lustspiels, neben dem kleinen Helden Goethe, gemacht hat, ist geradezu eine falsche, und trotz seiner fortwährenden Schwermut keine interessante, sondern eine lächerliche Person. Schon der Umstand, daß ein Franzose sich zwingt, deutsch zu radebrechen, wie im allgemeinen alle Sprachschnitzer der Fremden, kann zwar eine komische Wirkung auf das grobe Publikum üben, welches das kindische Lachen über falschen Artikel und Plural nicht zurückhalten kann; aber es bleibt eine niedrige Komik, wie etwa das Einführen von Stammlern, das schon der alte Horaz verworfen hatte. Daß sich überdies Graf Thoranc zwingt, sein schönes Deutsch auch mit seinen Offizieren zu gebrauchen, die es ihrerseits vollkommen verstehen, geschieht nur, um die wohlfeile Komik mehr in die Länge zu ziehen. Wozu all diese ohrenzerreißende und verletzende Plackerei, welche wohl durch Lessings Riccaut de la Marlinière veranlaßt wurde, wo sie jedoch bei der Darstellung des komischen und lüderlichen Abenteurers mehr am Platze war? Ist es ja doch auf der Bühne von jeher Brauch gewesen, daß die Personen die Sprache der Zuschauer sprechen. Ist es möglich — wie schon Julian Schmidt und Bulthaupt gefragt haben —, daß ein fremder Offizier, der kaum ein paar Worte Deutsch radebrechen kann, durch den Vortrag eines Goetheschen Gedichtes bewogen wird, einem Rebellen — dem Vater Goethes — zu verzeihen und begeistert den Jungen ans Herz zu drücken? Ist es wahrscheinlich, daß ein erfahrener, vom Leben schwergeprüfter Mann, wie Thoranc ist, beim Wiederfinden seiner ungetreuen Geliebten unter einer herumziehenden Schauspielertruppe, einem jungen Burschen sein ganzes Lebensunglück erzählt, nur damit dieser Dichter in spe „den Stoff zu einem kleinen Dramolet, welches Sie können nennen die Geschwister" haben soll? Bulthaupt findet, daß diese „Figur unleugbar einige Ansätze zum interessanten Charakter" habe. Wir glauben es nicht. Wahrscheinlich hat zu dieser Auffassung die glänzende Darstellung Friedrich Haases beigetragen, über die er berichtet. Man begreift,

daß ein großer Schauspieler durch sein Spiel einer mittelmäßigen, nichtigen, ja ästhetisch widerwärtigen Rolle Leben einhauchen kann. Wir sehen täglich Beispiele davon. Dies hindert aber nicht, daß die Person bleibt, was sie ist, und wie sie sich beim bloßen unbefangenen Lesen zu erkennen giebt.

Unangenehm wirkt auch die Komik, die aus Thorancs Weiberhaß stammt, und die für seinen Sergeant und seine deutsche Liebste Gretel, die Magd im Goetheschen Hause, zur Zielscheibe der lächerlichsten Interpretation wird. Sie ist zu sehr in die Länge gezogen und zu plump betont, es wird nicht leicht darüber hinweggegangen, nicht glissé, mit der Grazie und dem Geschmack der Franzosen — eben jenem Geschmacke, den der junge Goethe in seinem Umgange mit den französischen Schauspielern gelernt hat und davon einen Beweis in jenem kleinen Gedichte giebt. Alles in allem genommen, kann man nur Bulthaupts Wunsche beistimmen, daß „eine der ärgsten Karikaturen der Knabenzeit eines großen Dichters für immer von der Bühne verschwinde."





Laube * Brachvogel
Gottschall * Bauernfeld
Benedix.



„Das Publikum ist ein gedankenloser Berg, der jedem heftigen Anprall antwortet; um so lauter und stärker antwortet, je wilder der Schrei". Diese Worte des Herzogs Karl Eugen von Württemberg in den „Karlsschülern" Heinrich Laubes (1806 bis 1884) über Schillers „Räuber" könnten als Motto zu seinem Schaffen selbst dienen. Jedenfalls sind sie die Erklärung seiner Bühnentechnik und des Erfolges, den seine Werke immer erlangten.

„Frapper fort, plutôt que frapper juste" ist der Grundsatz jener Theaterdichter, die sich einen anderen Zweck außer dem der Kunst und der aristotelischen Reinigung der Leidenschaften vorsetzen. Laube verliert bei seinem Schaffen nie jene bewegliche Welt von Holz und Pappe aus den Augen, auf der seine Werke Leben hatten, noch jene bunte, gleichgültige und mittelmäßige Zuhörerschaft, jenen rohen Stoff, der vor ihm steht und den er interessieren, rühren, unterhalten und für seine Ideen gewinnen will. Er ist in beständiger Angst, daß das liebe Publikum sich langweilen könnte. Daher kommt die besondere Wirksamkeit seiner Arbeiten. Laube hat sich eine seltene Bühnensicherheit verschafft. In ihm vereinigt sich mit einem außerordentlich geschickten Theaterleiter ein feuriger Volkstribun, ein guter Komiker und zuweilen ein halbwegs guter Seelenkenner. Sein organisatorischer Sinn braucht eine Masse Personen, eine verwickelte und bunte Intrigue, um sie in beständiger Bewegung zu halten, wie ein guter Anführer seine Leute. Nur schade, daß er in seinen Personen zu oft die verschiedenen Rollen sieht, und dabei vergißt, daß sie Abbilder von menschlichen Seelen sind oder sein sollten. Zu oft bedient sich ihrer der politische Parteidichter als Stimmrohrs seiner Ideen, und mit Recht bemerkt Bulthaupt (S. 331), daß „die meisten seiner Helden, und fast all seine Frauen, mehr Affekte, große Worte, Phrasen oder Prinzipien, als Menschen sind".

* * *

Der schlesische Maurersohn aus Sprottau hatte schon als Knabe in den Theaterbuden wandernder Schauspielertruppen einen Einblick in die Geheimnisse der Bretter, welche die Welt bedeuten, gethan. Als Student der Theologie fing er sein erstes Drama zu schreiben an. Als eifriger Protestant, der er trotz der Aufklärerei „des jungen Deutschlands“ blieb (auch der von dem fast Sechzigjährigen geschriebene große Roman aus dem dreißigjährigen Kriege, „Der deutsche Krieg“, ist von einem lebhaften protestantischen Geiste durchströmt), wählte er den großen Schwedenkönig zum Helden. Aber sein in der Schillernachahmung gänzlich befangener „Gustav Adolf“ blieb unvollendet. Laube gab die Theologie auf, und er that wohl daran. Nicht zum sanften Diener des Herrn war er geschaffen. Er war eine derbe kriegerische und ein wenig renommistische Kommandonatur. Nicht nur die vielen Duelle des Burschen und die Liebe zur Jagd beweisen das. Nicht nur das Abenteurerideal, das auch Gutzkow ans Herz gewachsen war. Nichts schien Laube unmöglich zu sein. Er hatte sich vorgenommen, das deutsche Theater von der praktischen, technischen und schauspielerischen Seite zu verbessern, und er setzte es durch, Leiter der größten deutschen Bühne, des Wiener Burgtheaters, zu werden (1849—1867). Als er hier nicht mehr so unumschränkt walten konnte, wie ihm lieb war, veranlaßte er die Gründung des Wiener Stadttheaters, wo er unbeschränkter Herrscher wurde. Dazu war er sein ganzes Leben hindurch als „rüstiger Bühnenzimmermann“, wie Bulthaupt sagt, auf die Herstellung von Theaterstücken bedacht.

Nach dem ersten Versuche mit „Gustav Adolf“ wandte sich Laube, der Art der Jungdeutschen gemäß, der erzählenden Dichtgattung zu, und schrieb Reisenovellen und Romane in Heines und Börnes Art, sogar eine Litteraturgeschichte, alles von Geistreichigkeit und politischen Ideen durchsetzt. Er machte auch seine demagogischen Lehrjahre durch. 1834—35 mußte er in einem finstern, dumpfen Kerker neun Monate Untersuchungshaft absitzen. 1837 wurde er sogar zu sieben Jahren Festung verurteilt, aber auf Verwendung des geistreichen Verfassers der „Briefe eines Verstorbenen“, des Fürsten Pückler-Muskau, zu achtzehn Monaten begnadigt, die er auf dem Schlosse Muskau abbüßen durfte. Hier wurde der kräftige, knorrige und trotzige Mann zum Jäger herangebildet, und er blieb sein ganzes Leben hindurch St. Hubertus ergeben.

* * *

Trotz der mannigfaltigen schriftstellerischen und politischen Aufregungen und Ablenkungen hat Laube seinen Lebensplan nie aus den Augen verloren. Und fast zur gleichen Zeit wie der um fünf Jahre jüngere Gutzkow, trat er öffentlich, als Vierunddreißigjähriger, mit seinem ersten Drama auf, mit „Monaldeschi oder die Abenteurer“ (1840). Der Stoff trat ihm wohl zunächst durch seine Beschäftigung mit Gustav Adolf nahe. Vom beschränkten, strenggläubigen Protestantenkönig wurde er auf seine Tochter, die geniale Christine, gelenkt. Denn eigentlich ist diese die Heldin des Stückes, obwohl Monaldeschi seinen Untergang darin findet. Christine hatte gewiß etwas Außerordentliches, ja Abenteuerliches an sich. Mit Hysterie, wie Laube selbst that, läßt sich ein solch außerordentlicher Frauencharakter nicht abthun. Wie es groß ist, einen Thron zu erwerben, so ist es auch etwas Großes, auf einen Thron zu verzichten. Schwer war es schon für alte, vom Leben hart mitgenommene Fürsten, zu Gunsten ihres eigenen Blutes der Herrschaft zu entsagen, die zum zweiten Lebenselement wird. Und ein Weib, das in der Blüte ihrer Jahre stand, verzichtete zu Gunsten eines ihr gleichgültigen Vetters auf den schwedischen Thron, um ungestört der Kunst und der Natur zu leben und dem Zuge ihres Herzens nach dem phantasievollen Kultus der katholischen Kirche zu folgen.

Der Titelheld des Trauerspiels ist aber Monaldeschi, ein Abenteurer hohen Stils, eine Spielart der genialen Menschen der jungdeutschen Periode. Sie werden im Stücke selbst von dem philosophierenden Astronomen Brahe folgendermaßen beschrieben:

> „Ein unstäter Drang ist solchen Menschen eigentümlich, sie sind niemals mit dem begnügt, was sie um sich haben können, es flimmert ihnen das Glück der Welt vor den Augen wie ein endlos flutendes Glanzmeer, umsonst erreichen sie mit Leichtigkeit diesen Vorteil oder jene glückliche Stellung, aber das scheint ihnen gering gegen das Glanzmeer, das sie umflimmert, rastlos treibt sie ihr Sinn hinaus, sie fürchten, es entgehe ihnen das Beste in der Ferne, wenn sie daheim auch noch so vortrefflich angesiedelt sind.“

Und drei von Laubes Dramen haben eben Abenteurer zu Helden. Charakteristisch ist solche Wahl, charakteristisch nicht nur für den Schriftsteller, sondern auch für seine Zeit. Im „jungen Deutschland“ und im „jungen Italien“ wurde gewissermaßen der Triumph

der Jugend, der Kraft, der Kühnheit gefeiert. Die Reaktion hatte schon zu lange auf der Welt gelastet mit dem Legitimismus, mit den geheiligten und göttlichen Rechten, als daß sie nicht eine Gegenströmung in einem üppigen Treiben neuen Lebens, wenn auch bloß kecker Glücksritter, hervorrufen wollte. Nur so erklärt sich der große Erfolg dieses Stückes, und der noch größere der anderen zwei, des „Struensee" und des „Grafen Essex".

Julian Schmidt hat den „Monaldeschi" „ein sauber ausgeführtes Intriguenstück in der französischen Manier" genannt. Bulthaupt hingegen meint, es sei „weder sauber gearbeitet, noch ein Intriguenschauspiel". Und er hat recht. Man merkt darin noch nicht die Bühnensicherheit der späteren Dramen Laubes. Dieses Stück ist zusammenhangslos und verworren, und mit Recht ist es schon längst von der Bühne verschwunden. Dieser junge Abenteurer, der, verfolgt, am ersten Abend seiner Ankunft in Stockholm am Fenster in das Zimmer einer Frau klettert, obwohl oder eben weil er weiß, daß es die Königin ist, und so mit blanker Waffe ihre Gunst erwirbt, und zwar nicht aus eigentlicher Begierde nach Macht oder Reichtum, oder aus Liebe, sondern nur aus Freude am Abenteuer als solchem, der, „ein rauflustiger Sünder", wie ihn die Königin nennt, und wie Laube selbst zum Teil war, mit entblößtem Schwert in den Reichsrat tritt, um die Königin, die abdanken soll, zu warnen — dieser Held kann uns gar nicht mehr gefallen. Allein er konnte wohl schon ein Held nach dem Herzen des jungen Deutschlands sein. Der Liebling jener Menschen, die nach Kampf und Handlung lechzten, mußte der Typus des Eroberers sein, keck, waghalsig und leichtsinnig, aber mit der innewohnenden Kraft zu siegen und zu herrschen. Nicht der Beständigkeit, die auf ein Ziel bewußt hinarbeitet, es erreicht oder zu Grunde geht, bedürfen solche Helden. Auch Monaldeschi besitzt sie nicht. Und er sollte sie auch nach der Absicht des Dichters nicht besitzen. Es fehlen ihm „die normalen Sinne, die normalen Geisteskräfte". Auch der zweiten Hauptperson, „der abenteuernden Frau" neben „dem abenteuernden Manne", fehlen sie, und sollten sie fehlen. Daß die Handlungen solcher Personen nicht folgerichtig sind, liegt eben in ihrer Natur. In ihrer Natur ist es ferner begründet, daß sie beide dabei zu Grunde gehen. Monaldeschi findet den Tod eben durch Christine, die er mit Gewalt wieder nach Schweden bringen will, und die er in ihrer Eitelkeit — man kann nicht sagen: in ihrem Herzen, — durch die Liebe zu

einem Mädchen verletzt hat, wie Essex durch Elisabeth und, umgekehrt, Struensee, der die Königin liebt, durch die Rache eines Mädchens, das er verschmäht hat. Die Königin wird moralisch vernichtet:

> „Die Ruhe und die Größe meines Lebens
> Sie sind dahin! Ich habe sie gemordet!
> — — — — — — — — —
> Ich bleib' allein zum Sterben;
> Mein Schicksal ist erfüllt".

Das Dämonische, das Großzügige in der Natur Monaldeschis ist beabsichtigt, aber leider nur angedeutet. Schon durch seine Abstammung von jenem „schwedischen Dämon", der sein Vater war, dem „Doppel-Sture":

> „Die Männer atmeten auf, und die Weiber weinten, als er Stockholm verließ, um in die weite Welt zu gehen."

Monaldeschi soll zu jenen dämonischen Wesen gehören — die aber unter den Händen der Jungdeutschen zu „genial begabten" Geschöpfen herabsinken — welche „ehe wir uns dessen versehen, über unser Herz kommen, und wenn wir dessen inne werden, gehört ihnen unser bestes Herzblut schon". Sie üben, wie Struensee es nennt, einen „Naturzauber". Beim Abkömmling vom Doppelsture war auch der Volksboden für solche Romantik vorhanden. Man denke an den dämonischen Blick nicht nur Sigurd-Siegfrieds, sondern vieler Helden der isländischen Sagas, z. B. an Gunnlaugr Schlangenzunge. Man denke auch an das ganze abenteuerliche Wesen der Wikinger: sie waren eben den heidnischen Zeiten nicht fern und, trotz des nördlichen Breitegrades, waren feurige, phantastische Temperamente in jenen Landen nicht selten. Dazu kam bei Monaldeschi das hitzige südliche Blut der Mutter und das südliche Abenteurerwesen, das in Cagliostro, dem Grafen von Montecristo, Casanova und, wenn man will, auch im Kardinal Mazarin (mit dem eben Monaldeschi eine Intrigue anzettelte, um Christine nach Schweden zurückzubringen) wohlbekannte Vertreter gefunden hat. Kurz: es war der Stoff da, um aus Monaldeschi eine bedeutende Persönlichkeit herauszuarbeiten und ein tragisches Schicksal mit unabwendbarer Notwendigkeit fließen zu lassen. Aber einerseits „verlangt die Romantik Glauben — eine nüchterne Romantik, eine Romantik der Aufklärung ist ein Zerrbild ihrer selbst",[1])

---

[1]) Bulthaupt, S. 323.

andrerseits fehlte Laube auch die dichterische Kraft, das bischen Große, das er Monaldeschi gab, in passender Form darzustellen. Sowohl die Prosa des Vorspiels und der ersten drei Akte, als die Verse der letzten Akte — oft ganz frei gebildete Verse in Grabbes Manier, — sind doch wahrhaftig allzu nüchtern, die Prosateile überdies durch breitgezogene, geistreiche Konversation entstellt.

* *
*

Die zweite Abenteurer- oder, vielleicht richtiger, Günstlingstragödie ist „Struensee“ (1847). Struensee, der zum Grafen erhobene und zum Ministerpräsidenten ernannte Leibarzt Christians VII. von Dänemark, ist zwar kein eigentlicher Glücksritter. Er hatte ein festes Amt, bevor er zum Minister wurde, und ein wichtiges Amt. Denn der König leidet an einer schrecklichen Nervenkrankheit. Er ist von beständigem Kopfschmerz geplagt, der ihn am Denken hindert. In den von Schmerz freien Stunden aber ist er im vollen Besitze seiner geistigen Kraft. Struensee, der wie Monaldeschi etwas Dämonisches an sich hat[1]), übt als Arzt eine unglaubliche Wirkung auf den Kranken aus. „Er übt eine körperliche Zaubermacht aus über den König, des Königs Wesen verwandelt sich, sobald Struensee zu ihm tritt,“ sagt der Staatsrat Ove Guldberg, der einzige Däne, der noch in der Umgebung des Königs ist. Es ist natürlich, daß er so zum Günstling des schwachen Christian wird. Aber nicht umsonst ist er ein Deutscher, ein Deutscher jener idealistischen Zeiten. Er will alle glücklich machen, und macht sich alle zu Feinden: die Bauern, die er von der Scholle befreit, die Bürger, denen er eine größere Würde verliehen, die Soldaten, die er von der sklavischen Disziplin gelöst, die Priester, die er dadurch zu erheben getrachtet, „daß er ihre Dogmen vernunftgemäß zu begründen suchte“, den Adel, den er durch Bildung und Billigkeit zu edler Ueberlegenheit erheben gewollt. Er war, wie die Königin von ihm sagt, als „formloser ursprünglicher Geist gewitterhaft günstig in starrendes Herkommen eingedrungen“. Und das Herkommen rächte sich an ihm. Er drückt selbst den Feinden und Neidern durch seine schwärmerische Liebe zur Königin die Waffe in die Hand. Die von Struensee in

[1]) Auch in Beers „Struensee“ heißt es:
„Ja, seiner Blicke heimlich Feuer flammt
Ins Herz der Weiber wie ein sich'rer Blitz.“

ihrer Liebe zu ihm beleidigte Ehrendame Gräfin Mathilde von Gallen wird zum Werkzeuge in der Hand der Verschwörer, und er fällt als ihr Opfer.

Die Geschichte wird nach Scribeschem Muster in diesem Stücke ganz auf Intrigue zurückgeführt. Laube schwelgt förmlich in der Intrigue. So z. B. muß es gerade der Vetter Struensees, ein holsteinscher Pfarrer, sein, der, weil er es aufs Evangelium beschworen, dem König haarklein die auf dem Maskenballe erlauschte Liebe des Ministers zur Königin berichtet. Ein Freund des Abenteuers ist zwar auch Struensee. So treibt ihn gerade die Gefahr — und das ist „der unsägliche Reiz daran" — der Gallen das Geheimnis (nämlich seine Liebe zur Königin) mitzuteilen, „welches den Kopf verwirkt, sobald es an ein unrechtes Ohr schlägt", und gerade ihr, die er darum verlassen hat. Er steht aber doch einerseits als Staatsmann, der in der Welt etwas geleistet hat, andrerseits durch seine Schwärmerei viel höher als Monaldeschi.[1]) Und da das Stück glücklicherweise von Versen frei und im Ausdruck nicht übertrieben genial sein will, so begreift man leicht, daß der Erfolg größer und anhaltender als bei Monaldeschi war.[2]) —

Einen Vorgänger in der Behandlung dieses guten tragischen Stoffes hatte Laube an Michael Beer (1800—1833), dem Bruder des berühmteren Meyerbeer, der auch das Stück in Musik setzte. Die Art der Behandlung ist völlig verschieden. Der gefühlvolle, weich-lyrische Beer bewegt sich, wie im „Paria", ganz in Schillers und in einigen Volksscenen in Shakespeares Bahnen. Struensee ist noch mehr als bei Laube ein Freiheitsheld, und dabei ein Wallenstein im kleinen. Der Oberst Köller, der bei Laube zum Mörder Struensees wird, weil der allmächtige Minister ihm die

---

[1]) Schon Bulthaupt (S. 337) urteilte: „Und doch enthält dies Drama die besten Ansätze zu einem guten Trauerspiel, es ist voll realistischer Züge und geht auch in der Sprache der Neigung zur geistreichen Konversation und zum Theoretisieren, die den Jungdeutschen nun einmal eigen ist, besser und entschlossener als sonst aus dem Wege."

[2]) Henneberger („Ueber das deutsche Drama der Gegenwart", S. 59) findet es sogar vortrefflich, daß Struensee „weniger den Staatsmann, als den schwärmenden Schäfer" zeigt, was Gottschall mit Recht in Abrede stellt, indem er den Vergleich mit Schillers Jungfrau von Orleans, die auch fällt, als sie ihrer Mission untreu wird, gegen Henneberger wendet. Denn diese sehen wir „in drei langen Akten erst als die gottbegeisterte Jungfrau ihre Mission erfüllen", während wir in Struensee „nur den durch die Staatsgeschäfte beunruhigten Liebhaber sehen".

Beförderung zum General versagt und ihm die dazu nötige reiche Heirat dadurch vereitelt, daß die aufs Korn genommene Gräfin Gallen an den dämonischen Mann ihr Herz verloren, wird bei Beer zu einer Art Oktavio und Butler in einer Person. Struensee vertraut ihm blindlings, fatalistisch, und Köller wird zum heuchlerischen Verräter — wobei er aber, wie Butler, kein falsches Wort über seine Lippen bringt[1] —, weil Struensee ihm die Liebe eines Mädchens geraubt hat und dieses dann, als er sich zur Königin wandte, an gebrochenem Herzen gestorben ist.

Schon ein Blick auf das Personenverzeichnis zeigt, daß Laube alles vereinfacht hat. So ragt die Königin Mutter oder eigentlich Stiefmutter Juliane bei Laube nur dämonisch in die Handlung hinein, ohne aufzutreten, während sie bei Beer einen breiten Raum einnimmt, ohne dadurch eine bedeutende Person zu werden. Aus König Christian hingegen, der bei Beer gar nicht auftritt, hat Laube eine interessante Person gemacht, die in manchem an Grillparzers Kaiser Rudolf II. erinnert, bei welchem Alter, Philosophie und Menschenscheu ungefähr die gleichen Wirkungen hervorbringen, wie das physische Leiden bei König Christian. Gewiß ist der Ausdruck bei Beer edel, wenn auch oft zerflossen; an einigen Stellen merkt man, wie in Körners „Zriny", nicht nur Schillers Sprache, sondern auch Schillers Geist. Im ganzen aber begreift man, daß Laubes Behandlung besser dem intriguenhaften Stoffe entsprach und zugleich mit der geschickteren Technik seinem Stück den Vorzug vor dem Beerschen verschaffte.

* *
*

Das vollendetste unter diesen Günstlingsdramen ist unzweifelhaft das sechzehn Jahre nach „Monaldeschi" (1856) fast ganz in Versen geschriebene Trauerspiel in fünf Akten „Graf Essex". Essex, der vollendetste und idealste der abenteuernden und erobernden Helden Laubes, war und bleibt noch heute einer der Lieblinge des Parterres. Dazu kommt, daß Laube das Stück schrieb, als er jene nicht gewöhnliche Bühnenerfahrung, jenen treffsicheren Theaterblick, jene Geschicklichkeit im Aufbau eines Dramas erworben hatte, den alle mit Recht an ihm rühmen. Und so ist dieses Stück technisch nahezu vollkommen.

[1] „Hab' sein Vertraun mir nie erbettelt; aber
Wenn er's entgegentrug, es nicht verschmäht."

Der echt tragische Essexstoff wurde in unzähligen Dramen der Weltlitteratur vor Laube behandelt. Dieser erklärt zwar, er habe die früheren Behandlungen des Stoffes erst nach Abfassung seines Trauerspiels kennen gelernt. Und man kann ihm schon glauben. Aber, „er mußte doch eins kennen: die Erzählung, die Lessing („Hamburgische Dramaturgie“, Kap. 54 ff.) von dem Banksschen Drama giebt, denn diesem ist er in der Disposition des Stoffes fast buchstäblich gefolgt.“[1]) Laube hat aber einige Winke zu benutzen verstanden, die der große Dramaturg eben über die Entwicklung des Stoffes gab.

Auch die Königin Elisabeth, Essex' Gönnerin und in der Folge seine Todfeindin, ist eine Gestalt, die im modernen Theater das Bürgerrecht erhalten hat, fast wie die griechischen Helden im Theater der Alten. Ihre weise und männliche Staatskunst, verbunden mit weiblichen Schwächen, ist auf der Weltbühne heimisch, und wurde oft mit größerem oder geringerem Talent dargestellt. Eine sympathische Persönlichkeit war sie nie. In seiner glücklichen Unfähigkeit, das Böse zu erfassen und sich gleichsam von demselben durchdringen zu lassen, trug Schiller im Charakter der Elisabeth, wie bei den meisten seiner bösen Personen, die Farben zu stark auf, und er machte aus der großen englischen Königin eine grausame und überdies eitle Heuchlerin, wie es weder die Geschichte bestätigt, noch das Drama erforderte. Die idealistische Kunst betrachtete eben die Welt im Idealbilde, welches der Dichter sich von ihr schuf. Dieses konnte daher nur sehr persönlich sein. Demnach weht über allen Personen Schillers ein Hauch von harmonischer Schönheit und sittlichem Adel, der sie uns so lieb macht. Die wenigen Bösewichter, die er darzustellen genötigt war, zeichnete er entweder, wie den König Philipp im „Don Carlos“, in dem Lichte eines übertriebenen Gefühls, so daß er nicht ohne ästhetischen Adel bleibt, oder er hüllte sie in den Mantel der Heuchelei, wie Elisabeth, die auch in ihr zu einer Huldigung des Lasters an die Tugend wird, oder er trug die Farben so übermäßig stark auf, daß diese Personen zu durchaus unwahrscheinlichen Märchengestalten wurden (Franz Moor, Geßler).

Erst die neuere psychologische Kunst — und das ist ihr

---

[1]) Bulthaupt, S. 338. — Dagegen war die Beschuldigung wegen Plagiums, die ein Essexpoet, namens Werther aus Berlin, gegen Laube erhob ganz unbegründet. Vgl. Gottschall.

größtes Verdienst — hob die unbedingte Unterscheidung zwischen Guten und Bösen auf, welche das lebende und so mannigfaltige Menschengeschlecht in zwei genau und zwar zu leicht nach der Willkür des Unterscheidenden abgegrenzte Klassen einteilte. Erst diese Kunst betrachtete die Welt objektiv in ihren vielfachen ursächlichen Zusammenhängen, und stellt sie dar, oder bemüht sich, sie darzustellen, wie sie sie sieht. Laube jedoch war zu sehr auf die Bühnenwirkung, auf Theatercoups, auf seine eindruckmachenden Aktschlüsse bedacht, als daß er die kleinen Temperamentsverschiedenheiten, all die innersten Zusammenhänge zwischen den Gefühlen und Handlungen, welche die Wirklichkeit dem durchdringenden Auge des aufmerksamen Beobachters bietet, zur Darstellung hätte bringen können.

Trotzdem war er in der Zeichnung dieses Charakters der Elisabeth glücklicher als der große idealistische Dichter. Außer im ersten Akte, wo sie sich — wie wir aber nur hören — „schäferlichen Launen und Büchern“ zu sehr hingiebt, ist Elisabeth die kluge und mächtige Königin, wie wir sie uns vorstellen, und vor allem, wie sie dramatisch sein mußte, um gegen den stürmischen, rasch entschlossenen und freimütigen Lord Essex erfolgreich den Kampf zu bestehen. Und dieser Kampf giebt zu ausnehmend wirksamen Scenen Veranlassung. So jener berühmte Auftritt, wo Essex den Marschallsstab in die Hände der Königin niederlegen muß, die ihn damit schlägt — eine Mißhandlung, die nicht minder klassisch geworden ist, als jene Ohrfeige im Cid. Auch der Gegensatz des herrischen Wesens der alternden Königin, welche die Welt und die Menschen kennt, zu der unbefangenen, aufrichtigen und liebenden Lady Rutland, der heimlichen Gattin des Grafen, bringt sehr spannende dramatische Zusammenstöße hervor. Einer von diesen, die neunte Scene des vierten Aktes, wo die enttäuschte Königin vor der zarten Gemahlin des Grafen ihre bittere Erfahrung über die Männer ausspricht, ist nicht nur dramatisch wirksam, sondern auch durch Gedanken mächtig. —

Die eigentümliche Gefühlsdürre der Seele Laubes zeigt sich offen in seinen Liebesintriguen. Daß Elisabeth Essex liebt, wissen wir, weil es uns von ihrer Umgebung erzählt wird, weil sie es selbst sagt. Aber wie diese Liebe entstanden ist, wie sie möglich sei, darüber sind wir völlig im Dunkeln. Elisabeths Psychologie ist sehr primitiv, ihre majestätischen, mehr melodramatischen als dramatischen Gesten sind schablonenhaft. Laube hat das Rätsel

dieser Menschenseele nicht zu durchdringen vermocht, wie auch nicht jenes andere, vielleicht noch merkwürdigere, der Königin Christine von Schweden, welche dem Throne entsagt, um sich der Wissenschaft und der Religion hinzugeben. Elisabeth giebt auch Gründe für ihre Handlungsweise, Gründe, die uns mehr oder weniger von der dialektischen, praktischen Seite überzeugen können; aber wie die Vorsätze in ihrer Seele vorgehen und reifen, das bleibt für uns noch immer ein ungelöstes Rätsel. Und deshalb ist Laube, trotz seinen Erfolgen und seinen glänzenden dramaturgischen Gaben, trotz dem geschickten Aufbau seiner Dramen, ein Bühnenpraktiker und kein Bühnendichter. Unter der glänzenden Hülle seiner Personen, im günstigen Lichte der Bühnenkombinationen, entdecken wir zu leicht die Holzpuppe, die sich bewegt, weil man sie in Bewegung setzt, und die redet, was zu ihrer Zeit Mode ist.[1])

Alle diese drei Dramen behandeln im Grunde das gleiche Thema: die Liebe einer Königin zu ihrem Minister:

Ein Held der Liebe
Steigt oder fällt durch Frauen-Gunst und -Ungunst

(wie Lady Nottingham, keineswegs hochpoetisch, von Essex sagt) — von der mehr wissenschaftlichen als erotischen Laune der Schwedenkönigin für den italienischen Abenteurer zur despotischen Leidenschaft, einem Gemisch von stolzer königlicher Tyrannei und hartnäckiger weiblicher Liebe in der jungfräulichen Königin von England, bis zur zarten sinnigen Freundschaft (vielleicht das am besten gelungene Gefühlsverhältnis in Laubes gesamten Dramen) der Christine Mathilde zu Struensee, dem bürgerlichen Arzte und Minister des schwermütigen und schweigsamen Königs von Dänemark. Schwer zu vermeiden scheint da die Einförmigkeit des Handlungsfeldes und der Ursachen des Sturzes, und man muß es dem Dichter zum Lobe anrechnen, daß er sie bis zu einem gewissen Grade zu umgehen vermocht hat. Jene Verschwörungen von Hofleuten, die sich dreimal wiederholen, mit Volksaufständen und Begleitung von Geschrei und Schüssen sind jedoch allerdings unangenehm, und sicherlich ist der Erfolg, den alle drei Stücke bei den Zuschauern jener Zeiten erlangten, nicht nur der technischen

[1]) Die Vorzüglichkeit der Figuren des alten vertrauten Dieners der Elisabeth, Sir James Ralph, und des komisch furchtsamen Jonathan, des Haushofmeisters des Essex, wurde jedoch schon von Bulthaupt (S. 339) hervorgehoben.

Geschicklichkeit des Verfassers zuzuschreiben, sondern wohl zum großen Teile auch den Zeiten (um das Jahr 1848), in denen Volksaufstände und Ruhm und Talent und Sturz von Volksführern und finstere Verschwörungen an der Tagesordnung waren.

* *
*

Doch schon neun Jahre vor „Essex“ und im gleichen Jahre des „Struensee“ schuf Laube (1847) jenes Drama, durch welches er noch jetzt fortlebt, das Schauspiel in fünf Akten und in Prosa „Die Karlsschüler“.

Laube hat in diesem Schauspiele glücklich den Zauber zu benutzen gewußt, den Schillers beliebte Gestalt ausüben muß. Dank der echten Poesie, welche diese geniale und edle Persönlichkeit wirklich besessen hat, und die sowohl aus seinen Werken als aus seinem Leben atmet, wurde auch die dramatische Person poetisch. Daher geschieht es, daß einer, der Laube nur aus den „Karlsschülern“ kennen sollte, geneigt sein würde, ihm mehr hohes und poetisches Gefühl zuzuschreiben, als er in Wirklichkeit besessen und in seinen übrigen Werken an den Tag gelegt hat. Der ästhetische Adel der dramatischen Person ist eine posthume Wirkung des wirklichen Adels des toten Dichters.

Denn das Schauspiel entwickelt bloß eine wahre und sehr kritische Episode aus Schillers Jugendleben, als er nämlich durch die Veröffentlichung und die in Mannheim erfolgte Aufführung seiner „Räuber“ in die Ungnade des strengen und tyrannischen Herzogs Karl Eugen von Württemberg fiel. Allgemein bekannt ist es, daß sich Schiller vor dem Kerker oder noch Schlimmerem nur durch die Flucht retten konnte. Mit einem Fürsten, der Daniel Schubart neun Jahre lang auf dem Hohenasperg schmachten ließ und ihm erst die Freiheit wiedergab, als aus dem feurigen Dichter und Freiheitsschwärmer ein gebrochener Pietist geworden war — mit einem solchen vor den aus Amerika und Frankreich wehenden Lüften krankhaft zitternden, dabei auf die Disziplin seiner „Karlsschüler“, auch der entlassenen, närrisch versessenen Tyrannen war wirklich nicht zu scherzen. Die beiden Epochen, die der dramatischen Person Schillers und die Laubes, haben einige Berührungspunkte: Schillers „Sturm und Drang“ und die aufgeregte Periode des „jungen Deutschlands“, die auch ein zweiter Sturm und Drang genannt wurde.

Laube hat in die Lebensepisode Schillers, die zum Stoffe des Dramas wurde, sehr geschickt die Liebe des jungen Dichters zu der Laura der Gedichte verflochten, die — mit einem erlaubten Verstoße gegen die biographische Wahrheit — als die uneheliche Tochter des Herzogs dargestellt wird. Sie ist bei ihrem ersten Auftreten voll naiver Anmut, noch ein halbes Kind, und man sieht, wie die Liebe zum Dichter entsteht und wächst. Schade jedoch, daß man gar bald bei näherem Zusehen erkennt, daß Laura bloß eine naive Backfischrolle ist, eine Theaterpuppe, die in Laubes Dramen öfter auftauchen wird, das Scheinbild eines frischen und naiven Mädchens, das nach dem Puder und den Schönheitsmitteln der Bühne riecht. Trotzdem kann schon ihre kindliche Einfachheit belustigen, womit sie bekennt, daß sie nichts von den begeisterten Gedichten verstehe, die Schiller an sie richtete, und für deren Verfasser sie den lebhaften Karlsschüler Anton Koch hält (denn die Unterschrift S der Gedichte paßt ebenso gut für ihn, der den berühmten Räubernamen Spiegelberg führt, wie für Schiller, der als nicht besonders schön und zu ernst, dem munteren Mädchen weniger gefällt).

Laubes Dramen bestehen, möchte man sagen, aus drei Stufen. Auf der ersten liegt die grobe Speise des guten Publikums, das sich unterhalten, das lachen will, das nach beständiger Bewegung, nach Verkleidungen, Ueberraschungen, nach Feuerwerk und Flintenschüssen dürstet. Auf der zweiten liegt die sorgfältig zubereitete und mit der Tagessauce gewürzte Speise für das Publikum der Habitués mit dem nach der Tagesmode gebildeten Geschmacke. Es ist dann eine dritte Stufe da, wo man zuweilen den tiefen Gedanken, den schlagenden dramatischen Konflikt, ja auch das tragische Moment wahrnimmt.

Auch das ist eine Ursache des Erfolges, dessen seine Werke sich erfreuten.

Zur ersten Kategorie dramatischer Ingredienzien gehört beispielsweise in den „Karlsschülern" die Person des Sergeanten und Lieblingsdieners des Herzogs, Bleistifts, mit seiner servilen Einfalt und sogar mit seiner Sprache, in welche er mehr oder weniger passend angebrachte französische Phrasen und Wörter mischt, und der im Drama keinen anderen Zweck hat, als lautes Gelächter hervorzurufen. Es ist eine Rolle, die man nur mit der des Clowns im Cirkus vergleichen kann. Diese Rolle des dummen, groben und schlauen Dieners erscheint in mannigfaltig gemischten Dosen

in anderen Trauer- und Lustspielen Laubes. Unter einer anderen, romantischeren Form des genialen Schurken, der keinen anderen dramatischen Zweck hat, als die Zuschauer zu erheitern, erscheint er auch in Freytags Dramen. Laube versucht es zwar, mit einem leichten Ansatz von Psychologie, dieser Figur des Dieners eine tiefere Bedeutung zu geben. Er erzählt nämlich (II, 1), wie Bleistift dazu gekommen ist, „dem Teufel zu gehorchen", und das als „ehrlicher Schwabe christlich" zu thun. Er hatte einmal sein Häuschen, in dem er glücklich mit Weib und Kind und dem alten Vater lebte. Aber jener General Rieger, der auch der Henker Schubarts war — und er war selbst durch eine lange Kerkerhaft so pietistisch blöde und böse geworden — steckte ihn eines Tages in eines der Regimenter, die während des siebenjährigen Krieges an Frankreich verkauft wurden. Und als er in die Heimat zurückkehrte, fand er das Weib und den Vater tot, das Hauswesen zerstört, und den kleinen Buben als Bettler von Dorf zu Dorf herumlaufend. So wurde er das Faktotum des Herzogs, und jetzt „hab' ich einmal den Teufel im Leibe von damals, und der Teufel plagt mich, alle Leute zu plagen". Allein trotz dieser ungewöhnlichen und tiefen Vorgeschichte und seiner rigolettomäßigen Liebe zu seinem Nette, der zum Ausläufer der Karlsschüler gemacht wird, ist Bleistift doch nur der schurkische Diener, die lustige Person, der Hanswurst der alten Posse, der um jeden Preis die Zuschauer zum Lachen bringen und Schläge bekommen und seinen Herrn betrügen muß.

Zur zweiten Kategorie der Ingredienzien gehört die lebhafte dramatische Bewegung, und die kluge Verwickelung seiner Stücke, der gewandte Dialog und die beredten Tiraden in den passenden Augenblicken.

In dem klugen und geschickten Gewebe seiner Dramen bricht ferner hier und da ein Blitz von echtem dramatischen Genie hervor. Und das macht sie auch noch jetzt, da ihr historischer Moment vorüber ist, dem Litteraturfreunde bemerkenswert. So z. B. in dem guten Lustspiele „Rokoko" (1846) die Schlußscene zwischen der Marquise von Pompadour und dem Marquis von Brissac, wo diese beiden schlauen Schwimmer auf den tückischen Wellen der Hofgesellschaft, die ernstlich gegeneinander aufgebracht sind, auf einmal in ihren Ausbrüchen innehalten, sich eine zeitlang anschauen und zu lachen anfangen. Dieses Lachen, mitten in einer so stürmischen Unterredung, in der die mächtige Favoritin den Marquis sogar mit der Bastille bedroht, ist die Erklärung in

intenso der ganzen Bedeutung des Lustspiels, besser als eine lange Auslassung. Es ist das echte Rokoko, und es legt Zeugnis von dem dramatischen Genie des Verfassers ab, dem er durch tausenderlei unnütze und vergängliche Arabesken Gewalt anthat, um dem Geschmack des Publikums zu schmeicheln.

In den „Karlsschülern“ nun ist ein ähnliches dramatisches Moment in dem Auftritte zwischen dem Herzog von Württemberg, jenem erleuchteten und theoretischen Tyrannen, der sich die Ausrottung der revolutionären Ideen zum Ziele seiner Regierung vorgesetzt hat, und dem Hauptmann von Silberkalb, einem Jagdhunde, der nur von Neid erfüllt ist und von der erbärmlichen Furcht, daß die bürgerlichen Emporkömmlinge an den Vorrechten des Adels teilhaben könnten: „Ich wußte doch, Durchlaucht, was es mit diesen sogenannten Genies der Bourgeoisie für eine Bewandtnis haben konnte —“. Der Herzog „sieht ihn an von oben bis unten“. Auch aus diesem Stillschweigen und aus diesem verachtungsvollen Blicke des Herzogs sprüht jener Funke echt dramatischer Kraft hervor: denn er kommt nicht von künstlichen Zuthaten, sondern von dem Zusammenstoße der Ideen, die aus den Charakteren fließen. Schon Bulthaupt hat die Sorgfalt bemerkt, womit Laube darauf sieht, daß die verschiedenen Personen je nach ihrem Charakter sich verschieden äußern: „Und so scharf Laube seine Figuren sieht, so deutlich hört er sie auch, nicht nur im Ausdrucke, auch im Stärkegrad ihrer Stimme“.

Wahr und bemerkenswert und charakteristisch ist auch Schillers Ausruf: „Wir Poeten sind nur etwas, wenn man uns glaubt und vertraut“. Aber mehr kennzeichnend für Laube als für Schiller, der über der Gunst seiner Zeitgenossen stets das Licht seines Ideals vor Augen hatte. Laube hingegen, der Bühnenpraktiker und Theaterdirektor, wurde zu sehr zum Diener derer, die ihm zu glauben und zu vertrauen, aber vor allem sich bei seinen Produktionen zu unterhalten schienen.

Das Thema der Tyrannei, welche die Genialität unterdrückt, hat Laube in zwei Schauspielen behandelt: in den „Karlsschülern“ und in „Prinz Friedrich“ (1847).

In dem letzteren unterdrückt Friedrich Wilhelm den eigenen genialen Sohn, den zukünftigen großen Friedrich; im ersteren verfolgt Herzog Karl von Württemberg den jungen Schiller. Ein passender Stoff für Laube, der selbst die Verfolgung erfahren hatte,

womit die Gewalt den Geist auszulöschen sucht; ein passender Stoff für einen Dichter des „jungen Deutschlands", dieser auf der Politik beruhenden litterarischen Schule.

Bulthaupt (S. 343) ist der Ansicht, daß der Gegenstand dieser beiden Schauspiele auf eine tragische Lösung hindrängte; daß der Dichter „von den Linien der ästhetischen Notwendigkeit und von den tragischen Fallgesetzen nicht abweichen und ausbeugen darf, wohin es ihm beliebe", während es der Geschichte unbenommen sei, es zu thun: „Wie er geschärft ist, fliegt der tragische Pfeil".

Was nun „Prinz Friedrich" betrifft, wo jenes strenge despotische Wesen Friedrich Wilhelms, das Gutzkow in „Zopf und Schwert" von der komischen und heiteren Seite dargestellt hat, von der ernsten und harten Seite erscheint, so hat Bulthaupt recht. Die Lage ist zu gespannt, zu viel Entsetzliches geschieht in dem Stücke, als daß ein versöhnliches Ende möglich wäre. Nach einem mißlungenen Fluchtversuche verurteilt der König den Prinzen samt seinem Freunde Katte zum Tode, und dieser wird wirklich vor Friedrichs Augen erschossen. Ein unschuldiges armes Mädchen, Doris Ritter, wird auf den bloßen Verdacht hin, daß der Prinz in sie verliebt sei, an den Pranger gestellt und gestäupt und — entsetzlich! — sie küßt noch dem Despoten, der sich herabläßt, mit ein paar Worten sein Unrecht einzugestehen, die Hand, weil sie, wenn auch unschuldig, zum Wohle des Staates gelitten habe. Es genügt nicht, daß die Ausführung des Todesbefehls dem General Grumbkow in die Schuhe geschoben wird; daß der König von Anfang an eine gewisse Versöhnlichkeit zeigt; daß es sich herausstellt, Friedrich sei kein Calvinist — denn es war, abgesehen von dem völlig entgegengesetzten Wesen von Vater und Sohn, eine gewichtige Ursache der Mißhelligkeit, ja der Feindschaft zwischen ihnen, daß der König den Prinzen der calvinistischen Lehre ergeben hielt, die nach ihm staatsgefährlich war. Nur der tragische Blitz konnte diese gewitterschwüle Luft reinigen. Aber nach der Geschichte ist doch Prinz Friedrich in dem tragischen Konflikte nicht untergegangen. Ganz recht! Nun dann — sagt Bulthaupt sehr vernünftig — hätte Laube diesen Stoff nicht wählen dürfen, oder Katte hätte der Held sein sollen, wie es in Julius Mosens „Der Sohn des Fürsten" geschieht.

Darin hat also der vortreffliche Kritiker recht. Was jedoch die „Karlsschüler" betrifft, können wir ihm nicht zustimmen. In diesem Stücke war der tragische Ausgang nicht nötig. Herzog

Karl Eugen war zwar auch ein Tyrann. Und gerade an einem Dichter, an Schubart, hat er es ja bewiesen. Aber er ist doch kein roher Mensch, wie Friedrich Wilhelm dargestellt wird. Auf seine Art liebt er seine Karlsschule und die Karlsschüler. Und rein menschlich liebt er seine Gemahlin und seine Pflegetochter, die Laura. Kurz: „unter die Züge des Unterdrückers sind ebenso viele Biedermannszüge gemischt.“[1]) Er ist aber auch etwas auf Poesie versessen. Er bildet sich sogar ein, ein Kenner zu sein. Er entsetzt sich über die „Räuber“ nicht nur, weil er sie für ein gefährliches, sondern ebenso sehr, weil er sie für ein schlechtes Werk hält. Er ist überzeugt, daß das Drama seiner Karlsschule Unehre machen und mit Schimpf und Schande durchfallen werde. Als er nun hört, daß das Stück mit Jubel aufgenommen wurde, fühlt er sich beschämt, und befiehlt, daß man den Entflohenen nicht weiter verfolgen soll.[2]) Ueberdies muß man überlegen, daß es dem Despotismus, besonders dem aufgeklärten, nicht verbohrten, rohen Despotismus eigen ist, ohne Regel und nach Laune, nach der Eingebung des Augenblicks zu handeln. Ferner war es nicht recht von Bulthaupt, daß er den Helden der Karlsschüler mit dem halberwachsenen Goethe des „Königsleutnants“ auf die gleiche Linie gestellt hat. Trotz der oft unangenehm hervortretenden Rhetorik sehen wir doch im ganzen den jungen Schiller im Gefühle, im Enthusiasmus der genialen Jugend, auch in jener tiefen Schwermut, die ihn zeitweilig befällt, in jenem Mißtrauen zu der eigenen Dichterkraft, die ihn zuweilen beschleicht. Das Gefühl ist richtig, trotz der läppischen, zu sentimentalen Ausdrucksweise, die leider oft an den „Gallimathias“ im „Königsleutnant“ erinnert. Der Zauber des Namens trug zwar zum Erfolge der „Karlsschüler“ bei; es ist aber nicht wahr, daß der Held dieses Stückes an sich eine unbedeutende Persönlichkeit, ein „trauriger Phraseur“ sei, der uns gleichgültig ließe, wenn er nicht den verehrten Namen Schiller trüge. Was er thut, und was übrigens der geschichtliche

---

[1]) Bulthaupt, S. 349.

[2]) Freilich ist es unnütz und schädlich, daß uns nun eine volle erbauliche Bekehrung aufgetischt wird, daß nämlich der Herzog einen Bericht über Schubart haben will (offenbar um ihn zu begnadigen), und er in den letzten Worten erkennt, daß der Erfolg, den die Welt das Gottesgericht nenne, gegen ihn sei. — Hauptsächlich sind diese unglücklichen Worte daran schuld, daß man, mit Gottschall, von „gewöhnlicher Schauspielrührung“ und „matt austönendem Schluß“ mit Recht reden kann.

junge Schiller selbst that, ist einer nicht gewöhnlichen Persönlichkeit würdig. Und hieße auch Piepenbrinck oder Meyer jener mutige, junge Dichter, dem es gelingt, unverletzt und unbescholten einer Hofkabale zu entrinnen, an deren Spitze ein Tyrann vom Schlage Karl Eugens von Württemberg steht; jener von der heiligsten Begeisterung erfüllte junge Dichter, der von edlen Frauen, zu denen er ohne Galanterie, aber mit ehrfurchtsvollem Enthusiasmus emporblickt, von denen er verstanden und beschützt wird, würde dennoch unserer Teilnahme wert sein.

* *
*

Es mag ja sein, wie Bulthaupt sagt, daß „Die Karlsschüler" „den besseren Schauspielern längst zum Aerger geworden sind". Wir glauben aber nicht, daß das Stück bald von der Bühne verschwinden wird, wie er „hofft und wünscht". Noch weniger glauben wir, daß dafür „Der Statthalter von Bengalen" (1867), dieses politisch-journalistische Intriguenlustspiel, trotz der vorzüglichen Gestalt des Lords Adolphus Waterford, auf der heutigen Bühne festen Fuß fassen wird. Wir können uns nicht mehr für Fragen wie die über Recht oder Unrecht der Anonymität oder Preßfreiheit, die ja überall besteht, erhitzen, wie zur Zeit der Jungdeutschen. Dieses Lustspiel ist wohl tot und eingesargt, wie das noch schwächere politische Gelegenheitsstück, das Schauspiel „Böse Zungen" (1868), worin ein korrumpiertes Beamtentum und die Ehrendiebe gegeißelt werden.[1]) Da steht schon höher ein viele Jahre vorher, ein Jahr vor Gutzkows „Urbild des Tartüffe" (1846), auf Grundlage einer französischen Novelle verfaßtes Lustspiel, „Rococo", obwohl auch dieses Stück trotz dem glücklich gewählten und gerechten Titel, nicht das übertriebene Lob verdient, das ihm von manchen Kritikern erteilt wird, z. B. von Klaar, der es „ein gelungenes, geistreich mit frappanten Zügen ausgestattetes Zeitbild" nennt.

[1]) Klaar (S. 220) urteilt ebenfalls, daß diese Stücke „mehr nach der Richtung der politischen Pamphlete neigen. Nur die Episoden sind gelungen, während die Handlung in beiden Stücken lose gefügt ist und die Helden und Heldinnen mehr aus den Journalspalten als aus ihren Gefühlen heraussprechen." Tagesfragen und liberale Stimmung machen sich auch in dem viel älteren Litteraturlustspiel „Gottsched und Gellert" (1847) geltend. Wenn der Ton der Zeiten auch nicht getroffen ist, so ist doch, mit Julian Schmidt, die Pietät für Gellert zu loben.

„Rococo“ ist eine Intriguenkomödie nach französischer, Scribescher Art. Aber die Intrigue ist zu künstlich, als daß aus ihr ein lebhaftes und allgemeines Interesse entspringen könnte. Höchstens das gemeine Interesse, das auf den Ausgang gespannt ist. Mademoiselle de Gérard, die Heldin der Intrigue, die sich freudig mit dem schönen Prosper de Didier verlobt, Gefahr läuft, von einem intriguanten Abbé entführt zu werden und schließlich dem unbewußt geliebten Jugendkameraden Chevalier Victor von Victor in die Arme fällt, ist auch ein uneheliches Kind eines großen Herrn, zwar keines Fürsten, wie die Laura der „Karlsschüler“, aber des Vertreters des alten, ritterlichen, ausgelassenen und feinen Marquis von Brissac, dessen beste Unterhaltung darin zu bestehen scheint, seinen Diener zu prügeln und zu hänseln. Sie ist, wie die Laura, auch noch ein halbes Kind, kennt weder die Liebe noch das Leben, lernt jedoch beides im Laufe der Handlung des Stücks kennen. (Ein schöner, um nicht zu sagen genialer Zug ist der schaudernde Abscheu, den ihr ein gemeiner Verführer einflößt, und der sie ihrer selbst bewußt macht.) Ein Verwandter des Tartüffe ist der intriguierende, gleißnerische und betrügerische Abbé von der Sauce, der immer der Strafe entgeht, bis er zuletzt, am Ende des fünften Aktes, au nom du roi durch eine lettre de cachet in sicheren Gewahrsam gebracht wird. —

Wenn man auch nicht mit Bulthaupt (S. 332) sagen kann, daß der Abbé „den erfahrenen Bildner lobt“, so kann man doch einen Ansatz zur Charakteristik nicht verkennen. Es wird uns auch, wie bei der untergeordneten, aber eigentümlichen Figur des Sergeanten in den „Karlsschülern“, der Schlüssel zu dieser absonderlichen Person gegeben:

> „Rein und gläubig, wenn auch ehrgeizig, kam ich nach Paris. Und was fand ich? Witz und Spott, Hohn und Verachtung für alles das, was mir heilig war. Was sah ich rings umher? Uebermut und Leichtsinn der Reichen, welche die Armen verachteten und mißhandelten. Arm war ich selbst: der Instinkt trieb mich also, zu erwerben und zusammenzuraffen; ich diente der Welt, ich sah in alle Falten ihrer Heimlichkeit, ich wurde abgestumpft gegen das Böse, weil ich nichts sah als Leichtsinn, ich klammerte mich um so fester an die Formen der Frömmigkeit, um doch einen einzigen Halt zu haben . . .“ (II, 12.)

Man begreift es, daß der Unselige, der gar keinen sittlichen Halt hat, nicht so witzig ist, wie man es von seiner Klasse in dem Frank-

reich der Pompadour erwarten konnte. Er brütet vielmehr über düsteren Umsturzideen, die, nicht weniger als seine heftige, romantische Liebe, mehr deutsch, oder richtiger: jungdeutsch, als französisch sind. Leichtsinn und Frömmelei, mit und ohne Glauben, werden uns in vielen Personen des Stückes vorgeführt, und das Ganze giebt ein klares und auch treues Gemälde des frivolen und grausamen Hofes Ludwigs XV. und der Allgewalt der Marquise von Pompadour.

* * *

Man kann nicht sagen, daß, wenigstens was die weltberüchtigte Marquise betrifft, das Gleiche in einem anderen, seinerzeit sehr berühmten Drama geschieht, das zehn Jahre nach „Rococo" entstand, in Albert Emil **Brachvogels** (1824—1878) „Narciß" (zum erstenmal am 7. März 1856 im Berliner Hoftheater aufgeführt.)

„Narciß" war ein glücklicher Wurf, eines von jenen Dramen, die sich auf der Bühne halten, den Söhnen wie den Vätern und den Enkeln wie den Söhnen gefallen. Oft ist es nicht der litterarische Wert, der solche Stücke lebendig hält, sondern es ist vielmehr das Glück, daß sie eine von jenen Rollen enthalten, in denen die Virtuosität eines großen Schauspielers glänzen kann, und die infolgedessen von einem auf den anderen gleichsam als Probierstein ihrer Kunst übergehen. Solcher Art ist „Kean", „Louis XI.", „Die Kameliendame", „Der bürgerliche Tod" (La morte civile) von Giacometti, deren Ruf von großen Schauspielern geschaffen wurde, welche in diesen Werken ihre höchste Kunst entfalteten.

Der Held des Brachvogelschen Stücks, Narciß, ist eben eine solche Virtuosenrolle. Sein beißender, philosophischer Geist, jener leichte Wahnsinn, dessentwegen man von diesem pessimistischen Bohémien weder über seine Handlungen noch über seine Reden Rechenschaft fordern kann, und der ihm eben eine ungewöhnliche Freiheit in Wort und That gestattet, seine anerkannte und geduldete Originalität, die aus dem allen fließt, machten aus Narciß Rameau eine Glanzrolle Ludwig Dessoirs, Davisons, Eduard Devrients und Sonnenthals[1]), und gab ihm jene Herrschaft auf den deut-

[1]) „Welch herrlicher Kontrast der Accente! vom erhabensten Pathos bis zum cynischen Grunzen herab die ganze Skala durch". Julian Schmidt, S. 179.

schen und auch außerdeutschen Bühnen, deren sich das Stück durch mehrere Jahrzehnte erfreute. (Die siebente Buchauflage erschien 1878.) Auch die Darstellung des Lebenskreises der Pompadour und des französischen Hofes ihrer Zeit, die zum Teil gelungen ist, trotz einiger Fehler in der deutschen Farbe, die dem französischen Hofe gegeben ward [1]), muß zum Erfolge des Stücks beigetragen haben. Zwar finden sich darin starke Elemente des jungen Deutschlands, in kraftgenialem Sinne — der Held selbst ist, wie Gottschall sagt, ein bizarres Gemisch von „kältester Blasiertheit und exaltiertester Empfinduug, von cynischer Frivolität und sittlichem Pathos" —; aber sie dienen mehr dazu, die Darstellung jener Blüte des Despotismus, die das ganze Rokoko war, zu würzen. Die raffinierte Anmut, die äußere, ausgesuchte Höflichkeit der Epoche, welche den Abgrund, in den sie stürzen sollte, mit künstlichen Blümlein und Kränzen schmückte, würde man vergebens im deutschen Stücke suchen.

So vermögen wir gewiß nicht jene überaus geschickte Zauberin, jene politische Circe, die die Pompadour war, in der entstellten sentimentalen Maske zu finden, welche Brachvogel in sein Drama einführt.[2]) Eine Pompadour, welche die versammelten Minister an einem Empfangstage damit unterhält, daß sie ihnen über ihre Leiden vorlamentiert, und die in ihrer Gegenwart Arzneien einnimmt, ist eine einfältige Person, eher dazu bestimmt, sich von ihrer Kammerjungfer tyrannisieren zu lassen, als die Politik eines großen Staates zu lenken. Daß sie „die Gebieterin Frankreichs" sei, hören wir sehr oft aus ihrem Munde — mehr als nötig ist, denn die Geschichte der Pompadour ist ja nicht unbekannt —; wir sehen vor uns aber nur eine schwache und sentimentale Frau, die an einem schweren Herzübel leidet, die im Tiefsten ihrer Seele nach zwanzig Jahren der Trennung eine ganz romantische, glühende Liebe zu dem von ihr verlassenen ersten Gatten empfindet, der, nebenbei gesagt, ganz unhistorisch ist, da sie vor ihrem Verhältnisse mit dem König nur Madame d'Étiole war. Und zum Beweise ihrer politischen Klugheit deckt sie ihre ganze Vergangenheit, die Liebe zu Narciß, einem mehr

[1]) „Alle seine Helden sind sentimentale Starkgeister und befinden sich in einem Dilemma zwischen Kopf und Herz". Gottschall, IV, S. 71.

[2]) Leider hat auch Rostand in seinem letzten Stücke die Pompadour sentimental aufgefaßt und, wie man gesagt hat, eine „Pompadour aux camélias" gegeben.

oder weniger platonischen Liebhaber auf, von dem alles abhängt, dem Minister Herzog von Choiseul, indem sie ihm bekennt, sie habe ihn nie geliebt, und um „eine heiße Menschenthräne bittet, so recht aus tiefster Seele an ihrem Sarge geweint“. Und zwar thut sie das in dem Augenblicke, da sie ihrem ganzen Leben durch die Heirat mit dem Könige die Krone aufsetzen soll (denn der Dispens von Rom zur Scheidung von der Königin ist eingetroffen). Der durch diese Enttäuschung in seiner Eitelkeit verletzte Herzog entscheidet sich dadurch vollends, sie zu verraten und zu verderben.

Von der Partei der Königin, die um jeden Preis die Heirat des Königs mit der Pompadour verhindern will, wird eine Intrigue angezettelt, um sich von ihr zu befreien. Der Leibarzt hat schon erklärt, bei ihrem Herzleiden könne jede heftige Erregung den Tod zur Folge haben. Der fürchterliche Schreck, den sie bei dem zufälligen Anblick des Narciß auf der Straße gehabt hat, wurde schon von den Höflingen bemerkt. Es handelt sich nun darum, die schreckliche Person wieder vor ihre Augen zu bringen. Das wird von Choiseul veranstaltet. In einer Theatervorstellung zu Versailles wird die der Königin ergebene Schauspielerin Quinault mit Narciß, den sie für die Intrigue gewonnen hat, eine Tragödie aufführen, worin, wie im „Hamlet“, der Fall der Pompadour auf die Bühne gebracht wird. Und dies geschieht im letzten Akt. Nur stirbt die Pompadour nicht im Augenblick. Ja, ihre Freude, den einzigen geliebten Mann wiederzusehen, ist ungeheuer, wie auch Narciß selig darüber ist, daß er endlich seine Jeanette wiedergefunden hat. Doch bedenkt er bald, daß dieses Weib die berüchtigte Pompadour, das Verderben Frankreichs ist. Er schleudert sie wild von sich, mit einer beredten politisch-philosophischen Tirade.[1]) Jetzt bricht die Marquise zusammen und stirbt. Auch Narciß fällt darauf über ihre Leiche tot hin. —

[1]) „Du hast mich verlassen, treuloses Weib, du hast geschwelgt im Glück, indes ich gebettelt, du hast dich selbst, die Gott geschaffen zu seinem Abbild, zersetzt und geschändet um das hohle Phantom von Ruhm und Macht, das sei dir verziehen, denn du bist bestraft mit ehrlosem Alter. Aber daß du, du diese Pompadour gewesen bist, sein konntest, das sei dir nicht verziehen! Begreifst du nicht, Hyäne, daß in mir das zerlumpte, verzweifelte, wahnsinnige Vaterland dich angrinst, das du an Leib und Seele dem Götzen deines Ichs geschlachtet? — Ich trete vor dich als die Menschheit, deine Zeit!“ Und als sie mit dem Ausrufe stirbt: „Nun denn, nach mir die Sündflut!“ ruft er wahnsinnig aus: „Hahahaha! Ja, die Sündflut! — Es regnet Feuer

Die Grundlage zum Charakter des Narciß ist durch Diderots von Goethe übersetzten Dialog „Rameaus Neffe" gegeben: „Er hat Geist, auch ein gewisses Gefühl, aber das alles ist in lüderlichem Müßiggang untergegangen und er hat kein weiteres Geschäft im Leben als auf alle Welt zu lästern".[1] Und so wird er auch von Diderot in unserem Drama „Der Papagei der Pariser Gesellschaft, ja der Papagei des Jahrhunderts" genannt. Der philosophische Geist des Helden ist im Grunde von dem Rousseaus kopiert, dessen leidenschaftliche Aufrichtigkeit, dessen rücksichtsloser, aber dabei poetischer und tiefmenschlicher Geist in Narciß nur übertrieben und durch die unglückliche Liebe zu der treulosen, verschwundenen Gattin an die Grenze des Wahnsinns gebracht ist. Ein solcher Geist mutete jene jungdeutsche, junghegelianische Zeit überaus an. Ja, Narciß ist wirklich ein genialer Narr. Er ist zwar kein Hamlet, wie der Dichter vielleicht beabsichtigte, aber er hat doch zuweilen etwas Shakespearisches an sich.[2]

Nur erscheint seine langmütige Liebe zu der treulosen Gattin etwas romantisch und unwahrscheinlich, und Gottschall sagt mit Recht: „Man weiß nicht, wer sentimentaler ist, der Philosoph in Lumpen oder die Buhlerin auf dem Throne: beides verirrte schöne Seelen".

Der „psychologische Mord" der Pompadour ist eine schlechte und feige That, und der Dichter hätte ihn nicht als eine Heldenthat darstellen sollen, als die Rettung Frankreichs. Er wurde auch nicht dazu, wie alle wissen; und nicht einmal diejenigen, die sich darüber freuten und lustig riefen: „Après nous le déluge!" konnten ihn als solche ansehen.

Und trotz aller Mängel, trotz der inneren Falschheit war dieser „Narciß" eines der bedeutendsten litterarischen Ereignisse

---

vom Himmel und Galle und Thränen! Aus den Sümpfen des Elends und Verbrechens steigt das entmenschte Geschlecht und heult durch die Straßen nach Blut! Blut! Blut! Hussa! Hurra! Und unter Gelächter rollen die hauptlosen Leichen in den Kot, von Mutter und Kind, Freund und Feind . . ."

[1] Julian Schmidt, S. 179.

[2] Einige seiner echt jungdeutschen und kraftgenialischen, Gutzkowschen und Hebbelschen Aussprüche der ersten Periode mögen hier angeführt werden: „Der Geist und die Materie sind die zwei Bündel Heu, zwischen denen die liebe Weltweisheit steht". — „Das einzig wahre Glück des Lebens besteht in der regelmäßigen Verdauung: der Konsum ist die causa movens des Weltbaues". — „Die Gesellschaft lebt vom eigenen Ruin, sie saugt sich selber aus, hihi. Und die Selbstaussaugung des Menschengeschlechts nennt man Weltgeschichte".

um die Mitte des Jahrhunderts und stellte gleichzeitige, innerlich wertvolle historische Dramen wie Ludwigs „Makkabäer" oder Hebbels „Agnes Bernauerin" in den Schatten. Warum denn? Abgesehen von den anfangs angedeuteten Gründen, giebt vielleicht R. M. Meyer (S. 593) die richtige Antwort: „Mochte Narciß Rameau noch so unwahr gezeichnet sein, mochte er die Pagode noch so theatralisch herabstoßen und die Pompadour mit noch so hohler Rhetorik verdammen — das Publikum erkannte in ihm seine Generation leibhaftig. Das war die noch ohnmächtige, aber zur Agitation sich entwickelnde Kritik, die mit Musik und Litteratur anfängt und mit dem Staat noch lange nicht endet; das war die Enttäuschung einer Zeit, die über verlorenen Idealen sich selbst verloren hat; das war die Wut der Schwachen und Wehrlosen gegen all die Pagoden auf hohen Postamenten. Als wäre er ein Nathan, ein Posa, so ward Narciß beklatscht; man erlebte den Uebergang von dem kritischen Räsonnement zur That auf der Bühne mit".[1])

* *
*

In jungdeutscher und mittelbar Scribescher Richtung bewegen sich auch, trotz der Verwahrung des Dichters selbst, die vier Lustspiele Rudolfs von **Gottschall** (geb. 1823). Unter diesen hatte den meisten Erfolg und ist auch das anerkannt beste „Pitt und Fox".

Es wurde zum erstenmal im Jahre 1854 aufgeführt, 1892 wieder abgedruckt, während es im Repertoire der größten deutschen Bühnen blieb. Im Wiener Burgtheater, wo es 1864 von Laube aufgenommen wurde, ist es, nach der Aussage des Verfassers, „ein beliebtes alljährlich wiederkehrendes Repertoirestück geblieben".

Und man kann sich den Erfolg schon erklären: eine reiche Intrigue von Ueberraschungen und seltsamen Kombinationen; karikierte, doch fest und zwanglos gezeichnete Personen; kein tiefer, doch unerschöpflicher Witz, und über dem allen der Goldstaub von etwas Geschichte, der ihm Glanz verleiht und den Wert erhöht.

[1]) Auf die neun anderen in absteigender Linie sich bewegenden Dramen Brachvogels können wir hier nicht eingehen. Er neigt überall zum Geistreichen, Anekdotischen und Intriguenhaften. So wird auch Cromwells große Geschichte, nach Gottschall, zu einer „Intriguenkomödie" im Drama „Der Usurpator" (1860), sowie auch das im deutschen Mittelalter spielende Trauerspiel „Adelbert vom Babenberge" (1858) und die aus der französischen Geschichte gezogenen Dramen „Mons de Caus" (1859) und „Das Fräulein von Monpensier" (1865).

Die Handlung ist vom Dichter erfunden, aber sie dreht sich um die Debatten, die im englischen Parlamente zur Zeit der Aufhebung der Ostindischen Kompagnie stattfanden. Es beteiligen sich demnach an der Komödie ein Minister, Fox, der die Indiabill einbrachte, sein ebenbürtiger Gegner und auch Nachfolger Pitt, Mitglieder des Unterhauses, und sogar König Georg III. selbst. Aber dieser feierliche Apparat soll niemanden erschrecken. Diese würdevollen Standespersonen sind alle maskiert, wie in der Operette, und sie verstehen es sehr gut, das Lachen der Zuschauer hervorzurufen. So trifft beispielsweise der erste Minister, der auch ein berühmter Lebemann und Schuldenmacher ist, mit seinem gefährlichsten politischen Gegner Pitt bei einer Putzmachermamsell zwischen den Haubenstöcken zusammen, und muß sogar einige Minuten in ihrem Alkoven sich versteckt halten, von wo er durch einen Ruf zum Könige herauszutreten und mit Pitt und seiner größten Beschützerin und Stimmenwerberin, der Herzogin von Devonshire, die auch seine offizielle Flamme ist, zusammenzutreffen gezwungen ist. Pitt ist nämlich der edle, uneigennützige, platonische Liebhaber und Beschützer der Harriet, und die Herzogin ist zur Putzmacherin gekommen, nicht um sich eine Haube machen zu lassen, sondern um in Politik zu machen. Sie will nämlich geradezu den Schützling des großen Gegners ihres Freundes zu sich ins Haus nehmen, um auf diese Weise Pitts Schritte zu überwachen.

Und man soll nicht etwa glauben, Harriet sei eine gewöhnliche Grisette. Sie ist ein rechtschaffenes Mädchen, das sich zwar von politischen Männern anbeten und beschützen läßt, aber ihr Herz einzig für ihren Schatz bewahrt, einen bescheidenen Schreiber bei der Ostindischen Kompagnie. Harriet, im Grunde die Heldin des Stücks, ist wirklich ein Glückskind. Sie findet ihren Vater, den sie nie gekannt hat, in einem grotesken, groben, aus Indien eben zurückgekehrten Manne wieder, der ihr sein Vaterherz und viele durch die Ostindische Kompagnie gewonnene Millionen bringt, zu deren Direktor er drei Tage nach seiner Ankunft in London ernannt wird.

Merkwürdig ist es, daß in dem Kampfe zwischen den Gegnern und Freunden der Kompagnie der Dichter auf der Seite der letzteren zu stehen scheint. Wenigstens ist Pitt, sein idealer Minister, ein ernster, lernbegieriger junger Mann von musterhafter Redlichkeit, der Gegner des Gesetzentwurfes, welcher die politischen Rechte der Handelsgesellschaft auf den Staat übertragen will,

während Fox, der Genußmensch, der skrupellose Parlamentarier, eben als Minister die Bill einbringt. Diese wird vom Unterhause angenommen; aber im letzten Akte scheitert sie im Oberhause durch die Einmischung des Königs selbst, zu dem die Herzogin von Devonshire und die schon zur reichen Tochter des Kompagniedirektors gewordene Harriet mit ihren Intriguen zu dringen gewußt haben, und zwar in entgegengesetzter Absicht, wobei aber nur die vom Könige belauschten, gegen ihn unehrerbietigen Worte Foxens zu den Damen den Ausschlag geben.

Diese Intriguen, welche das Lustspiel beleben und ein hochwichtiges politisches Ereignis in Verschwörungen und Ränke geschickter und schlauer Leute auflösen, gemahnen an den alten Scribe. Nur daß sie hier, in diesem Lustspiele, auch vom Dichter nicht ernst genommen werden, während sie beim französischen Lustspieldichter mehr überzeugen, weil er selbst davon überzeugt und naiv darüber befriedigt ist, daß er einen neuen wunderbaren Schlüssel zur Geschichte gefunden hat, und ihn in diesem Bewußtsein seinen Zuschauern bietet. Gottschall begnügt sich damit, die Lacher auf seiner Seite zu haben. Er häuft daher die drolligsten Scenen, wozu auch Snoughton, Harriets zurückgekehrter Vater, mit seiner burschikosen Grobheit (auch Fox ist nicht wenig grob), seinen Nankinghosen und dem Bambusstab, der ihm immer in der Hand zittert, sehr viel beiträgt. Und er setzt allem die Krone damit auf, daß Snoughton dem Fox, der nach dem Scheitern seiner Bill nicht mehr Minister ist, alle von ihm aufgekauften Schulden schenkt, damit das gute Publikum (Harriet kriegt natürlich ihren durch Spekulationen, welche auf die Verwerfung der Bill gegründet waren und somit geglückt sind, reich gewordenen Schreiber) mit allem und jedem zufrieden nach Hause gehe.

* *
*

Nicht von den Jungdeutschen abhängig — er ist auch älter als sie und trat vor ihnen in der Litteratur auf, und sein ganzer Lebenskreis ist verschieden, obwohl er stets gut liberal war — aber doch von ihrem Meister Scribe und seinen Nachfolgern ist der Wiener Eduard von **Bauernfeld** (1802—1890).[1] Wir

---

[1]) Im Schauspiel in drei Akten „Ein deutscher Krieger“ (1844), das, wie Klaar sehr gut sagt, „von echtestem nationalen Kern und dabei frei von aller bramarbasierenden Deutschtümelei ist“, — bewährt er auch eine echt-

können ihn unmöglich so hoch stellen, wie es beispielsweise sein Landsmann Alfred Klaar thut. Bauernfeld ist kein Vertreter des Charakterlustspiels, und seine Psychologie hat immer in den Windeln gelegen. Er ist ein Verfasser von leichten Gesellschaftsstücken, für den die Welt mit jener Gruppe von Personen zusammenfällt, die nach der herrschenden Mode reden, leben und sich kleiden, ihre Zeitung lesen und das gewöhnliche Publikum der Theater, der guten Theater bilden. Es leuchtet einem jeden sofort ein, wie beschränkt diese Gesellschaft ist, die sich eben „die Gesellschaft“ nennt. Es ist zwar nicht mehr ausschließlich die Aristokratie: sie hat vielmehr allmählich Thür und Thor geöffnet, um den „besseren Teil“ des dritten Standes, die Aristokratie des Geldes und des Beamtentums aufzunehmen — die jedoch in Bauernfelds Stücken immer im Bade mit der Aristokratie des Blutes zusammentreffen. Allein jedermann sieht, daß ihre Sprache, ihre so konventionellen Sitten von der Natur fern sind; daß es daher dem Dichter ungemein schwer, ja fast unmöglich wird, unter der verwickelten Modehülle nicht nur der Gewänder, sondern der Sitten, des Redens, des Fühlens, worin sich diese Gesellschaft hüllt und verbirgt, die menschliche Wahrheit ihrer Natur, die ursprüngliche Besonderheit eines Charakters, das Leben einer Persönlichkeit zu entdecken.

Stellt man aber seine Ziele nicht so hoch, und will man nicht menschliche Wahrheit, sondern bloß ein buntes und interessantes Spiel von konventionellen Masken darstellen, so ist es in keiner Litteraturgattung leichter, als in diesem Gesellschaftsstück, Werke zu verfassen, die den Schein der Wirklichkeit haben. Es genügt, Marionetten oder Schauspieler nach der Tagesmode zu

---

deutsche, großdeutsche Gesinnung und zeichnet mit Liebe und Glück einen trefflichen deutschen Kriegsmann, den Bauernsohn Obersten von Goetze, der nach Abschluß des Westfälischen Friedens Lust bezeigt — wie Rochow in Wildenbruchs „Neuer Herr“ — auf eigene Faust gegen die Franzosen vorzugehen. Sein Landesherr, der Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen, erspart es ihm aber, vor dem schon angesagten Kriegsgerichte erscheinen zu müssen, und — bezeichnend genug für Bauernfelds Versöhnlichkeit — gerade dieser echte deutsche Mann verbindet sich zuletzt fürs Leben mit der eifrigen Gegnerin der Deutschen, der Frau von Laroche, die er einmal hat erschießen lassen wollen; denn wie der Kurfürst zuletzt sagt:

„Der Haß hat seine Zeit — die Liebe auch.
Wenn sich die Völker lieben sollen, müssen
Die Führer, denk' ich, wohl den Anfang machen —“

Worte, die von dem guten österreichischen Patrioten gewiß auch auf den Nationalitätenhader im Kaiserstaate gemünzt waren.

kleiden, sie in die gewöhnliche Umgebung zu versetzen und ihnen die gewöhnlichen Phrasen in den Mund zu legen. Dem Verfasser steht es frei, ein bißchen Salz von kondensiertem Gesellschaftswitz dazuzuthun, und das Gesellschaftsstück ist fertig.

Das war eben Bauernfelds Methode, die ihm die Möglichkeit verschaffte, die Bühne fast ein halbes Jahrhundert lang zu behaupten und zeitweise zu beherrschen, eine Versammlung von eben jenem nicht anspruchsvollen Publikum zu unterhalten und ihm den Bedarf eines anständigen Abendvergnügens zu liefern.

Er kannte die Gewohnheiten der Wiener Gesellschaft sehr gut. Er war vertraut mit jener aus Witz und Nichts gebildeten Plauderei, welche die gangbare Münze der Salonkonversation ist.[1]) Er brauchte nur einen der gewöhnlichsten Typen in diesen Kreis der guten Gesellschaft zu stellen und an ihn eine kleine interessante Intrigue anzuknüpfen, die Stoff zu zwei bis vier Aufzügen gab, und sie zu einem glücklichen Ende zu führen — und das berühmte, durch „feinen Dialog“ u. s. w. ausgezeichnete Bauernfeldsche Lustspiel war da.

Die Verwickelung ist eigentlich in den meisten seiner Stücke immer die gleiche — die zwei Helden: er und sie, die sich nach mannigfaltigen Hindernissen am Ende kriegen. Er ist gewöhnlich ein vierzigjähriger Junggesell von Adel, der die Jugendthorheiten hinter sich hat, und von seinem Vermögen und seiner Gesundheit noch genau so viel gerettet hat, als nötig ist, in den ruhigen Hafen der Ehe einzulaufen: „Wenn man zu tanzen aufhört, muß man heiraten.“[2]) Sie, die eben dazu bestimmt ist, der ruhige Hafen zu sein, ist ein junges, schönes, reiches Mädchen — so sind

---

[1]) R. M. Meyer (S. 899) berichtet, daß Bauernfeld „im Salon der Frau von Wertheimstein den Mittelpunkt geistreich pointierter Unterhaltungen bildete.“

[2]) Im zweiaktigen Lustspiel „Großjährig“ (1846), worin man (z. B. Klaar, Gottschall) eine „eminent politische Bedeutung“ erkennen wollte. Jedenfalls ist die politische Anspielung sehr vorsichtig, sehr zahm, wenn es auch wahr sein mag (wie Klaar berichtet), daß „Großjährig“ das Lieblingsstück des Jahres 1848 war, „in dem das österreichische Volk sich großjährig erklärte“. Es handelt sich darin um einen stillen jungen Mann von Adel, der zwar große Besitzungen sein nennt, aber die Beamtenlaufbahn eingeschlagen hat. So will es nämlich sein tyrannischer Vormund und Verwalter seiner Güter. Die Liebe zu der Nichte dieses Vormunds, welche dazu hätte dienen sollen, ihn noch unterwürfiger zu machen, erweckt gerade sein unabhängiges Mannesgefühl, so daß er auf die Beamtenlaufbahn verzichtet und als freier Herr auf seinen Gütern leben will. — Man begreift, daß in einer mit Elektricität gefüllten Zeit eine jede Anspie-

ja alle auf der Bühne —, mit irgend einer Grille im Köpfchen, welche am Ende des Lustspiels sich glücklich verflüchtigt, sodaß die helle Sonne des Glücks im Hausstande glänzt.

„Sehen Sie, schöne Julie" — sagt einer dieser Helden zu seiner Heldin — „ich teile das menschliche Leben für uns Männer in zwei Hauptperioden ein. Die erste ist unsere ritterliche Vorzeit, nämlich unsere Junggesellenschaft; da sind wir Halbwilde, Barbaren, da ist uns alles erlaubt, da wird geschwärmt, getobt, gerast — mehr oder weniger, nach eines jeden Natur. Aber das Toben verliert sich nach und nach, das wilde Volk bildet sich, die Sitte nimmt zu, die Kraft nimmt ab. Nun tritt die zweite Periode ein: wir werden erobert, nämlich wir heiraten." [1]) Es sind Leute, die sich zum Heiraten entschließen, wenn „die jugendliche Taille zu weichen beginnt, ein bedenkliches Embonpoint sich ansetzt, wenn man gezwungen ist, die Künste des Friseurs sehr in Anspruch zu nehmen" [2]), wenn „die Zeit des Lenzes, der Blüten vorüber ist, wenn sie beinahe im Herbst ihres Lebens sind" [3]). Und von den Mädchen, die solche Männer als Gatten vorziehen, heißt es: „Sie hat eine kluge Wahl getroffen, weil sie einen reifen Mann vorzog, und das ist das klügste, was man von einem unreifen Mädchen verlangen kann.[4])

Daß bei dem jetzigen Gesellschaftszustande, und noch mehr zu Bauernfelds Zeit, junge, schöne, verständige und auch reiche Mädchen glücklich sind, die Ueberreste eines Vierzigers anzunehmen, der schon alle Lebenserfahrungen durchgemacht hat; daß solche Heiraten für glücklich und klug gehalten und von Müttern und vernünftigen Leuten geschätzt werden: das geschieht alle Tage, und jedermann giebt es zu. Aber welche Lücke in der Sittlichkeit unserer Gesellschaft solche Spätehe von Lebemännern aufweist — welches Verderben der allgemeinen Sitten, das ist ebenfalls augenscheinlich für Menschen, die nur ein bißchen nachdenken, derart, daß sie sich bei einer heiteren Darstellung dieses beklagenswerten

---

lung wirken kann, wie z. B. in Italien der Ausruf: „guerra! guerra!" in der „Norma" den ganzen Zuschauerraum der Scala in Aufregung zu versetzen pflegte. Dazu kam noch, daß das Volk den (zwei Jahre nach Abfassung des Stückes) auf den Thron gestiegenen jungen Kaiser von gewissen Bevormundschaftungen gern frei gesehen hätte.

[1]) „Die Bekenntnisse" (1834).

[2]) „Moderne Jugend" (1869).

[3]) „Bürgerlich und Romantisch" (1835).

[4]) „Moderne Jugend."

Standes der Dinge verletzt fühlen, wenn uns solche Personen, die vor unseren Augen so sehr der Nachsicht bedürfen, im Lichte von Helden vorgeführt werden.

Daß andrerseits unter Umständen ein Mann zum Alter von vierzig Jahren gelangt, ohne dafür gesorgt zu haben, eine Familie zu gründen, daß in jenem Alter zugleich mit der Sehnsucht nach derselben in seinem Herzen eine Leidenschaft auflodert, welche die ganze Kraft des Mannesalters hat, aus Zärtlichkeit und düsterer Glut gebildet, eine letzte, unter der Sonne der fliehenden Jugend gereifte Frucht, und daß diese Leidenschaft ein junges Mädchen zum Gegenstande haben kann, gleichsam ein Rückruf zur Jugend — das kann gar wohl vorkommen, ist menschlich und fällt daher in den Bereich der Kunst. Wie es auch oft geschieht, daß Mädchen, gleichsam aus einem Instinkte von Schwäche, die sich an die Manneskraft lehnen will, gleichsam aus unbewußter Erkenntnis der Unerfahrenheit, die eine ernste Lebenserfahrung sucht, sich in sehr jungem Alter in reife Männer verlieben. Und solche Leidenschaft zwischen den beiden Lebensaltern kann ein Vorwurf der Kunst sein. Es ist aber nötig, daß der Dichter zwischen den beiden Formen solcher Verhältnisse gut zu unterscheiden weiß: zwischen der kalten und feigen Berechnung des Mannes, der durch alle Genüsse einer unordentlichen Jugend hindurchgegangen ist und nun im gesetzlichen Hafen ruhen und neben einem jungen Weibe sich eine neue Jugend schaffen will, und der Liebe, die in jenem Alter heftig und unbändig den Menschen überfallen kann, trotz dem Abstande der Jahre, ja eben derselben wegen, und die zwar eine andere Farbe als die Liebe zweier junger Personen hat, aber nicht weniger stark, nicht weniger natürlich ist.

In fast allen Lustspielen Bauernfelds findet man nun das Verhältnis des Vierzigers — aber leider der ersteren oben beschriebenen Gattung — mit dem jungen Mädchen; aber typisch, möchte man sagen, ist es in „Moderne Jugend“ (1869) dargestellt.

Es ist ein junges Mädchen, das kaum aus dem Erziehungsinstitut herausgekommen ist und zum erstenmal in lange Kleider gekleidet wird. Sie entfaltet aber eine Sicherheit, eine Klugheit, sich auf dem glatten Parkettboden der Gesellschaft zu bewegen und sich zwischen verschiedenen Freiern geschickt durchzuwinden, daß eine ausgediente Kokette bei ihr in die Schule gehen könnte. Unter diesen Freiern nun — darunter sind ein junger Bankier, der die

Dandys von Adel nachäfft, ein feuriger Husarenoffizier — entscheidet sie sich, nach einer Enttäuschung mit ihrem Zeichenlehrer vom Institut, der von ihr angeschwärmt wird, aber sein Modell heiratet, für einen Freund ihrer noch jungen, verwitweten Mutter, der Minister, Vorstand aller möglichen Kommissionen, ein Liberaler, Mitglied des Herrenhauses u. s. w. ist und eben den Gipfel der Vierzigerjahre glücklich erstiegen hat.

Hätte Bauernfeld es absichtlich darauf angelegt, die Satire der Gesellschaft seiner Zeit zu schreiben, jener pomphaften Eitelkeit, die von Lastern, über die man lächelt, geschwellt ist, unsittlich bis zum Verluste des Sittlichkeitsgefühls, er würde es nicht besser haben treffen können, als durch diese seine Schilderungen der guten Gesellschaft, welche ihr doch zweifelsohne als ein schmeichelhafter Spiegel geboten wurden.

Dieser Graf Rietberg, Mitglied des Herrenhauses, Präsident verschiedener Eisenbahnen, Obmann unzähliger Vereine, Protektor sämtlicher Bau- und Kunstanstalten u. s. w., der selbst äußert: „'s ist merkwürdig! Man macht mich zu allem und jedem! Ich bin nun einmal in die Serie der Namen geraten, die man in einem fort nennt, denen man alles zutraut," findet bei all diesen Beschäftigungen nichts Besseres zu thun, als den Damen den Hof zu machen und Preise, Beförderungen und Stellen ihren Schützlingen oder Verwandten zu verschaffen und mit ihnen liebenswürdig über die politischen Parteien zu scherzen:

> ... der liberale Graf Rietberg, heißt es — wir sind nämlich jetzt alle liberal —
>
> Julie: Vor der Hand!
>
> Graf (lacht): Und bis auf weiteres, ja! Der Freund des Volkes, der Mann der neuen Zeit! So steht's in den Journalen —
>
> Julie: Mein Freund ist allerdings äußerst populär, in aller Welt Munde —
>
> Graf: Darum finden auch die schönsten Damen, daß ich gar nicht so übel aussehe, mich ganz vortrefflich konserviert habe.

Und diese Mutter, Witwe seit einem Jahre, der es möglich war, um sich alle ihre Freunde zu scharen und festzuhalten, Abendunterhaltungen und Bälle zu veranstalten, aber nicht ihre einzige Tochter im Institut zu besuchen, die sie fast nicht mehr erkennt, als sie ihr unerwartet ins Haus fällt!

Und alle diese Personen sind, wenigstens was die ältere Generation betrifft, ohne eine Spur von Tadel dargestellt, ohne irgendwelche Absicht von Karikatur. Die komischen Nebenfiguren hingegen stehen an Satire hinter diesen zurück. Doch sie sind gelungen: denn Bauernfeld besitzt entschiedenes Talent fürs Komische. So sind die Kongreßgräfin,. der junge Bankier mit seinem Monocle nur komische Nebenfiguren, die unter einem einzigen Gesichtspunkte erscheinen; aber unter diesem Gesichtspunkte sind sie treffend. —

Die Verwicklung dieser „Modernen Jugend“ erinnert ein wenig an „La Calomnie“ von Scribe. Auch hier kommt ein reifer Mann, ja der Vormund eines Mädchens vor, das mit einem jungen Manne schon verlobt ist, aber der Vormund heiratet schließlich selbst sein Mündel. Doch welch ein Unterschied! Vor allem ist der reife Mann kein Politiker zum Spaß, sondern er hat sich sein Leben lang ernsthaft und rechtschaffen mit Geschäften abgegeben, und nicht die Liebe war seine wichtigste Beschäftigung, wie beim Grafen Rietberg. So begreift man die heftige Flamme, die plötzlich ausbricht, gleichsam wie ein Gefühl der Beschützung des seiner Hut anvertrauten Mädchens, das ihm in seinem Herbste einen neuen Frühling bringt. Die Bewunderung, die Achtung für den höheren, edlen und rechtschaffenen Mann macht andrerseits dem Mädchen den Unterschied klar zwischen diesem reinen Charakter und der armseligen, eigennützigen Kleinlichkeit der anderen Freier. Und aus all diesen Gefühlen entsteht eine Liebe, die wir als wahr, als aufrichtig empfinden, von der dieses ganze alte Lustspiel belebt ist, welches noch heute, trotz der großen Veränderung der Sitten und Anschauungen, nichts von seiner menschlichen Wirksamkeit eingebüßt hat. —

In diesen Gesellschaftsstücken handelt es sich immer um die zwei Personen aus der Gesellschaft, den reifen Mann und das unreife Mädchen, die am Schlusse einander kriegen müssen. Der verschiedene Inhalt und Geschmack der Komödie besteht in der Verschiedenheit der Hindernisse, welche der glücklichen Vereinigung sich in den Weg stellen, und die eines nach dem anderen überwunden werden. Zuweilen ist es die Originalität des Mädchens, die überwunden werden muß; zuweilen die des Mannes; auch die Standesvorurteile, die sich einer Mißehe entgegenstellen (in „Aus der Gesellschaft“). Nachdem man also diese Stücke aufführen gesehen oder gelesen hat, verwirrt sich die Handlung; die

Personen fließen durcheinander; von den bunten Scenen, über die man gelacht hat, von der Verwicklung, der man mit Anteil gefolgt ist, bleibt nur ein einförmiges Grau, wie der Anblick einer Menschenmenge, die man von einem etwas höher gelegenen Orte schaut. Höchstens hebt sich aus der einförmigen Masse irgend eine Karikatur von Schwiegermutter ab, wie die Gräfin in „Aus der Gesellschaft“ (1867), die immer in Rührung fällt, wenn sie von ihrem Sohne redet, den sie zu verlieren im Begriff steht, weil er heiratet — und dabei Zwieback ißt; irgend ein Pantoffelmann, wie in dem nach Feuillet verfaßten Charaktergemälde „Krisen“ (1852) Lämmchen neben seiner Babette.

Wir können demnach unmöglich in Klaars Bewunderung für Bauernfeld einstimmen, besonders nicht, was die von ihm gerühmte „Tiefe der psychologischen Beobachtung“ betrifft, sondern vielmehr uns R. M. Meyer anschließen, der sagt: „Diejenige Art von Psychologie, die Bauernfeld und Benedix ihren Personen gaben, ließ sich allerdings leicht auf umschlagende Holzbänke und knarrende Thüren anwenden.“

Diese Lustspiele, worin nichts Schlüpfriges, nichts Anstößiges vorkommt, die auch so salonfähig sind, daß selbst die prüdeste Mutter ihr Fräulein Tochter zu ihrer Aufführung mitnehmen könnte, machen auf uns den Eindruck einer naiven Immoralität, einer viel tieferen Immoralität, als die der modernen Bühnenwerke, die bei der guten Gesellschaft verpönt sind. Bei dem feinen Gesellschafter und Lebemann Bauernfeld werden die Laster der Gesellschaft hingenommen, fast gefeiert mit jenem Tone scherzhaften Vorwurfs, womit man einem kecken Jungen seine Streiche vorrückt und ihn dabei im Inneren bewundert und vielleicht beneidet. So in „Moderne Jugend“ der abscheuliche Dialog zwischen dem Grafen und seinem Neffen:

> Graf: . . . aber ich hab's im Grunde versäumt, meine besten Jahre verbraust —
>
> Baron (lacht): Die dîners de garçon, die soupers fins — was Onkel? Famos, aber —

Häßlich ist auch eben dort das idyllisch dargestellte kleine Gemälde des Onkels, der sich nicht entblödet, vor dem jungen Neffen, den er verheiraten will, seine „Häuslichkeit inter muros“ im Voraus zu kosten, während er sein „gewohntes Junggesellenleben extra muros“ fortzusetzen gedenkt.

Man denke an den ähnlichen ungezwungenen Dialog zwischen

Vater und Sohn in Sudermanns „Fritzchen“. Aber hier werden jene verderblichen Grundsätze — il faut que jeunesse se passe — zu ihrem natürlichen Schlusse gebracht, zum Verderben, zur Unehre, wie auch Ibsens „Gespenster“ die Kehrseite, die Schattenseite des lustigen Lebens in ihrer ganzen Schrecklichkeit zeigen, und nebenbei auch Anzengruber im „Vierten Gebot“.

Ja, wie schon R. M. Meyer sagte, eine gewisse Lustspielauffassung der Welt beherrscht Bauernfeld durchaus.

* * *

Bauernfeld und Roderich **Benedix** (1811—1873) werden in der Litteraturgeschichte nach ihrem Tode immer zusammen genannt, wie sie während ihres Lebens die Herrschaft des komischen Theaters miteinander teilten. Sie schlafen jetzt beide auf ihren vertrockneten Lorbeeren in den Büchern, wie zwei tapfere Kämpen in den Chroniken; und trotz ihrer Verschiedenheit, trotz Bauernfelds mehr vornehmer Art und der mehr spaßhaften von Benedix wiegen sie gleich: gute mittelmäßige Konsumware.

Der eine ist mehr aristokratisch und hat seinen Schwerpunkt in der höheren Gesellschaft; der andere ist bürgerlicher und wendet sich namentlich an das Bürgertum — an das gute Philisterium, von dem er köstliche, ein wenig altüberlieferte Typen zeichnet und dann und wann ein Ideal, wie „Das bemooste Haupt oder der lange Israel“ (1841). Beide sind anständig, beide beobachten das Gesetzbuch der konventionellen Moral, der eine dazu das der Chevalerie, der andere das des Handels. Ihren großen Erfolg verdankten sie nicht den feigen Mitteln der Schlüpfrigkeit und der Pornographie.

Es sind noch, besonders die Benedixschen, die guten moralischen Lustspiele, zu denen man auch Mädchen hinführen kann. Und man lacht dabei! Man muß sich natürlich auch vom Dichter bei der Hand fassen lassen und ihm ins Dickicht einer sehr verwickelten Intrigue folgen, fürchterliche Sprünge über die Möglichkeiten der Lebenswahrheit thun, kreuz und quer durch die seltsamsten Voraussetzungen hindurchgehen — aber man lacht von Herzen, und am Schlusse, wenn man noch eine oder die andere moralische Rede über sich hat ergehen lassen, findet man irgendeine Wahrheit bewiesen, die man in der Kindheit gelernt hat, z. B. Lügen haben kurze Beine und können Unheil anrichten, das

Weib soll dem Manne unterworfen sein und ähnliche, die wieder zu hören jedoch nie schadet — auch in unseren Zeiten nicht.

In „Doktor Wespe" (1842) z. B., einem der erfolgreichsten Lustspiele von Benedix, läßt der Held, der Schriftsteller, Dichter und Journalist ist, seinen Freund, den Maler Honau, seinen Namen annehmen, damit er sich unter diesem in die Familie des ehrlichen und reichen Kaufmanns Zündorf einführe, dessen Tochter Elisabeth für Frauenemanzipation schwärmt, welcher Dr. Wespe im Lokalblatt das Wort redet. Ein Bewerber um die Hand Elisabeths, dem sie ihr Vater gern gewähren möchte, wenn sie, eben ihrer Theorien wegen, nicht eine erklärte Feindin der Ehe wäre, will sich ihr auch unter dem Namen des Emanzipationspredigers Dr. Wespe vorstellen. Aber anstatt mit ihr zusammentreffen, stößt er auf ihre Base Thekla, die ebenfalls ihr Steckenpferd hat: sie will nämlich Schauspielerin werden. Wespes Diener endlich, der unschuldigerweise von der alten Jungfer Zündorf, der Tante der Mädchen, einer Dichterin, die aller Welt das Anhören ihres erschütternden Trauerspiels auferlegen möchte, für seinen Herrn gehalten wird, findet seine Rechnung dabei, auch für den Dr. Wespe zu gelten, die famose Vorlesung unerschrocken anzuhören und von der „alten Mamsell" zum Lohne für seine stumme Bewunderung zwei Ringe geschenkt zu bekommen. Wir haben demnach drei Dr. Wespe, außer dem rechten. Dieser aber findet sich, durch verschiedene Zufälle — welche zu erzählen zu lang wäre — in der Lage, den drei Zündorfschen drei Heiratsanträge zugleich zu machen. Und alle drei Frauenzimmer kommen nun zum alten Zündorf, Vater, Onkel und Bruder, um die Einwilligung zur Ehe nachzusuchen. Der arme Vater, beziehungsweise Onkel und Bruder, fällt aus den Wolken, als er vernimmt, daß der glückliche Freier der gleiche Dr. Wespe ist, den er kurz vorher, um den Störenfried los zu werden, eines von ihm zu diesem Zwecke aufgekauften und unbezahlten Wechsels wegen in den Schuldenturm hatte stecken lassen: „Ich sage euch — er sitzt!" Es ist eine äußerst komische Scene, von einer unwiderstehlichen Heiterkeit, da alle drei erkennen, daß die gleiche Person um sie wirbt. Die Verwirrung löst sich aber bald durch das Erscheinen der drei falschen Wespe und des rechten, der für die feierliche Gelegenheit aus dem Gefängnis zur Stelle geschafft wird. Die beiden jungen Mädchen sind überglücklich darüber, daß sie unter der lügnerischen Hülle des Namens die jungen Honau und Wellstein wiederfinden, die

sich ihres Herzens bemächtigt haben, und der berühmte Dr. Wespe wirft sich zu den Füßen der alten Schwester in Apollo und bekommt ihre Hand, ihr Herz und ihr wohlgeordnetes Vermögen. Der einzige, der das bloße Nachsehen hat, ist Adam, der Diener des Doktors, der aber doch schon im voraus die zwei Ringe bekommen hat. So führt das Lustspiel oder vielmehr die Posse in fünf Akten nicht ein einziges Paar, wie gewöhnlich, sondern drei Paare zum Altar. —

Wie man aus diesem „Doktor Wespe" ersieht, gründet sich die Benedixsche Komik auf die Intrigue, auf Possenmotive, wie hier die Verwechslung von Personen, anderswo die Verwechslung von Briefen u. s. w. Sein Witz geht meistens nicht darauf aus, menschliche Laster oder Schwächen in Menschen zu verkörpern, sondern er benutzt die altüberlieferten komischen Figuren, welche die Kosten der Possen, ja auch der Witzblätter bestreiten: die alte Jungfer, die böse Schwiegermutter, den dummen oder schlauen Diener.

Die Frauenemanzipationsfrage wird zwischen Elisabeth und Honau unter der Hülle des Dr. Wespe in der hausbackensten Weise erörtert. Zum Beweise der Ueberlegenheit des Mannes über das Weib hält Honau mit ihr eine Fechtstunde ab, wobei sie müde wird und aufhört, wie es bei einem jeden Anfänger in der ersten Fechtstunde geschehen würde. Und durch diesen mißlungenen ersten Versuch im Fechten und durch einige Predigten, die er im Kathederton vorträgt, erklärt sie sich für besiegt und bekehrt.

Wer sich einen Begriff vom Gedankenkreise, den Strebungen und Idealen des echten, selbstbewußten Spießbürgers und von seiner hausbackenen Moral machen will, mag die achtzig Lustspiele von Benedix lesen. Aber auch wer einmal sorglos und behaglich lachen und sich in warmer, gemütlicher, deutscher Stubenluft, in Schlafrock und Pantoffeln behaglich fühlen will, der kehre einmal wieder beim alten Benedix ein!

Gustav Freytag.

(1816—1895.)



Gustav Freytags Bühnenproduktion ist nicht reich. Er hat bloß sechs Stücke geschrieben, in den Jahren 1844—49, und sie bilden nicht den Haupttitel seines Ruhmes. Sie sind aber ein glatter Spiegel, worin man, wie in den erzählenden Dichtungen dieses Schriftstellers, die Gesinnungen, Ziele und Ideale der Deutschen jenes Zeitraums schauen kann — eines nunmehr abgeschlossenen Zeitraums, auf den man mit dem gleichen Gefühle fast traurigen Mitleids zurückschaut, mit dem wir das Jugendbildnis eines Großvaters betrachten, den wir von der Last der Jahre niedergedrückt gekannt haben.

Freytag besitzt alle guten Eigenschaften des gesunden Bürgertums. Jene Freiheit vom Maßlosen jeder Art, die ihm eigen ist, findet man auch in seinen Bühnenwerken wieder. Nicht weitschauend ist, wenn man will, der Blick, womit er seine Umwelt und die Geschichte betrachtet, womit er das menschliche Herz und unsere Schicksale prüft; aber es ist ein sicherer Blick, voll anmutiger Freundlichkeit, voll von stärkendem Optimismus.

Optimismus — das ist die hervorstechendste Eigenschaft, die ihn bei seinem Volke beliebt machte. Wie diese Neigung, alle Dinge von ihrer besten Seite zu schauen, es bewirkte, daß er in seinen Romanen und Dramen den glücklichen Ausgang vorzog, so verbreitete sie auch um den Dichter einen Luftkreis von idyllischer Behaglichkeit, die ihn ungemein liebenswert macht.

Während in der litterarischen Welt noch die stürmischen Erzeugnisse und die kühnen, glühenden Ideale der Schriftsteller des „jungen Deutschlands“ herrschten, die mit neuen Zielen die Fragen der französischen Revolution wieder aufnahmen; während andrerseits unter dem bleischweren Joche der von Metternich befehligten

Reaktion das Volk, darunter auch die Gebildeten, sich in einer resignierten Gleichgültigkeit beruhigte — in diesen Jahren, die der Märzrevolution vorangingen und unmittelbar folgten, wußte Freytag für sein Volk das ermutigende Wort zu finden, wußte er es für die Zukunft vorzubereiten und ihm seine Macht vorherzusagen: „er suchte das deutsche Volk dort, wo es am stärksten ist, bei seiner Arbeit“, wie sein langjähriger Freund und Mitstrebender, Julian Schmidt, sich ausdrückte.

Es waren die Jahre, da sich im deutschen Volke jene Kräfte sammelten, welche zu den Siegen des Jahres 1870 führten; da der dritte Stand allmählich, unablässig und in der Stille, durch unermüdete Arbeit, durch ausdauernde Zähigkeit den Grund zu jenem deutschen Wesen legte, welches später infolge der Siege sich in der Welt geltend machen und von Freund und Gegner geachtet werden sollte. Es waren die Jahre der ruhigen und fleißigen Arbeit in Gewerbe und Handel, in den Werkstätten und in den Geschäftsstuben — keiner glänzenden und ruhmvollen Arbeit, die aber Wohlhabenheit erzeugen und die Zukunft vorbereiten sollte. Es war die Zeit des unermüdlichen hartnäckigen Studiums, jener emsigen gelehrten Forschung, die nichts vernachlässigt und nichts verachtet, die sich bescheiden mit den geringsten Einzelheiten abgiebt und dennoch zu dem Triumphe und der Vorherrschaft der deutschen Wissenschaft führen sollte.

Diese schlichte und frohe, bescheidene und rastlose Arbeit, diese unerschrockene Ausdauer des deutschen Wesens in den geringfügigen Dingen, die gewiß ein Ruhmestitel des deutschen Bürgertums war, fand ihren Sänger in dem Verfasser von „Soll und Haben“ und der „Verlorenen Handschrift“. Diese Romane machten Freytags Namen berühmt, weit mehr als die stolzen „Ahnen“, in denen er seinem siegreichen Volke ein Denkmal errichten und ihm gleichsam einen Adelsbrief in der Geschichte finden wollte.

Dem Adel gegenüber hegt Freytag — wie früher Laube und später Spielhagen — jene Vorliebe, die das thätige und aufstrebende Bürgertum dem ersten Stande stets entgegenbrachte, ohne jedoch dessen Mängel und Schwächen zu übersehen. Er strebte immer die fruchtbare Vereinigung der beiden Stände an, durch welche die bürgerliche Thätigkeit von der Leitung des weiteren und gebieterischen Geistes des Adels Kraft gewinnen sollte. Und das Ideal solcher Vereinigung, die Freytags dichterischem Schaffen zu Grunde liegt und ihm ein von der litterarischen Produktion

seiner Zeit und vor allem der Spätromantik völlig unterschiedenes Gepräge verleiht, läßt sich in den Begriff der Arbeit zusammenfassen. Nur Arbeit bildet den Adel des Bürgerstandes und hat dessen Aufstieg zur Folge; nur Arbeit bewahrt den Adel vor Zersetzung und Verfall — Arbeit, dieses große Ideal des Jahrhunderts, wodurch es zu dem ward, was es ist; Arbeit, die fast übermäßig, weil ausschließlich, geschätzt wurde und der auch ein anderer großer Schriftsteller im letzten Viertel des Jahrhunderts begeisterte Hymnen sang, Zola, der eben in ihr Sein und Nichtsein, Zukunft und Untergang der Dinge sah. Dieses Ideal hatte in Freytag gleichsam seinen Propheten, und das ist mit ein Grund des unbestrittenen Erfolges seiner schriftstellerischen Wirksamkeit — es ist das Feld, auf dem die feindlichen Kräfte der nebenbuhlerischen Stände sich zusammenfinden und erneuern. In der Arbeit findet die Vereinigung und Versöhnung des Bürgerstandes und des Adels statt; in ihr liegt die Zukunft der Nation, meinte Freytag. Und er war ein guter Prophet.

Die Frucht der Arbeit, der Reichtum, vereinigte gegen das Ende des Jahrhunderts beide wetteifernden Stände in ein Ganzes und bildete aus denselben eine einzige herrschende, rohe und namenlose Kraft, die des Geldes, des Kapitals, gegen dessen blinde und unvernünftige Gewaltherrschaft alle Anstrengungen eines anderen, in stetigem Wachstum begriffenen Standes sich richten sollten. Der epische Kampf, sich von dieser Gewaltherrschaft und von dem durch dieselbe geschaffenen Gesellschaftszustände zu befreien, wird den hauptsächlichen Gegenstand, den Boden zu den Konflikten abgeben, welche das Drama der neuesten Zeit in neuer Form darstellt.

* *
*

Freytags dramatische Werke fallen in die erste Periode seiner schriftstellerischen Thätigkeit. Sein nach zehnjähriger Unterbrechung des dramatischen Schaffens geschriebenes letztes Drama, „Die Fabier", ist aus dem Jahre 1859, als der Dichter bloß 43 Jahre alt war.

Freytags Dramen besitzen noch im latenten Zustande, im Keime, jene charakteristischen Eigenschaften, die später in seinen Romanen offen hervortreten und zu voller Entfaltung kommen sollten. So bemerkt man schon in den Dramen jenes instinktive Gefühl

für Wahrheit, jenes helle Auge, mit dem er Menschen und Dinge schaute. Mitten zwischen den Streitigkeiten, den Verwicklungen, denen die Zusammenstöße des Lebens Veranlassung geben, spricht Freytag durch den Mund irgend einer seiner Personen das Wort der Weisheit aus, nicht einer philosophischen Weisheit, eines verborgenen, transcendentalen Sinnes der Ereignisse und des Lebens, sondern des einfachen, gesunden Menschenverstandes.

Die erste Gestalt, die diese gesunde, praktische Lebensanschauung verkörpert, ist Kunz von der Rosen in seinem ersten gekrönten Lustspiel „Die Brautfahrt oder Kunz von der Rosen" (1843). „Kunz von der Rosen ist der Schlüssel zu Freytags sämtlichen Charakteren", sagte Julian Schmidt.

Dieses Gefühl des gesunden Menschenverstandes ist nicht, wie es bei vielen anderen Dichtern vorkommt, eine Ernüchterung, eine Enttäuschung, eine Art Katzenjammer eines versunkenen Ideals und verlorener Poesie. Es stellt demnach nicht die prosaische Seite des Lebens den Träumen des Dichters entgegen: es ist nicht Mephistopheles, der neben der großen, von unendlicher Sehnsucht vollen Seele Fausts die Schranken und das Maß des Lebens zeigt: es ist nicht der große Riß zwischen Ideal und Wirklichkeit, der durch Heine und seine Zeit geht: Freytags gesunder Menschenverstand, der zuerst in Kunz von der Rosen Gestalt annimmt, ist eine mehr oder weniger strenge Kritik der Lügen und der Falschheit des wirklichen Lebens, der Schwächen und Mängel der Gesellschaft. Diese Kritik wird jedoch gutmütig und mit einem starken und heiteren Geiste geführt. Denn er weiß, daß es dem Menschen gegeben ist, durch festes, kräftiges Wollen alles um sich zu ändern und zu bessern und sich eine Umwelt, ein Leben seinen besten Anstrebungen gemäß zu schaffen, wofern er es versteht, auch diese innerhalb der Grenzen der Genügsamkeit und der gesunden Vernunft zu halten.

Kunz von der Rosen, Kaiser Maximilians Hofnarr, ist in der That ein kräftiger und sorgloser Mann, großmütig aus Uebermaß an Kraft, ungefähr wie der Siegfried des Nibelungenliedes. Er hat eigentlich nichts vom altüberlieferten, beißenden und spöttischen Hofnarren. Er ist keineswegs ein Triboulet, dem das Schicksal die Narrenmaske auf die Stirne gedrückt, um seinem pessimistischen Tadel einen schärferen Geschmack zu verleihen. Er gehört auch nicht zur Gattung der Shakespeareschen Narren, die auch Philosophen sind und Richter der Gesellschaft, denen ihre

Maske erlaubte, ihre Meinung offen auszusprechen. Kunz von der Rosen ist ein Riese, wie der Dichter selbst war. Er besitzt die Schultern eines Stieres, und auf diesen trägt er, wie einen Spielball, durch Wald und Thal einen Vertreter des unverbesserlichen Pfahlbürgertums, den Knaben Matthäus Schwarz, „eine holde Blüte der Spießbürgerlichkeit“ — und er ist seinem Herrn, den er mit Bewunderung und einem brüderlichen Gefühle liebt, in blinder Treue ergeben. Kunz von der Rosen, der dem jungen Kaiser Max, dem letzten Ritter, auf seiner abenteuerlichen, romantischen Brautfahrt folgt und dabei, zu bloßer Uebung seiner strotzenden Kraft, den kleinen Philister auf dem Rücken trägt, ist wie ein Sinnbild der Freytagschen Dichtung selbst, die jenes deutsche, bis dahin in seinem beschränkten Leben eingeschlossene Bürgertum zu einem abenteuerlichen, großen Schicksale emporzieht, der Zukunft, dem Triumphe zu, wohin es die Schicksale eines genialen Herrscherhauses führten. Mit größerem Rechte, als es Heine that, hätte sich Freytag den Kunz von der Rosen seines Volkes nennen können.

„Die Brautfahrt“ ist ein geschichtliches Lustspiel. Es beruht auf einer Episode aus dem abenteuerlichen Leben des jungen Maximilian I. Vielleicht ist es das älteste und natürlichste novellistische Thema aller Litteratur, von dem sich auch im Mittelalter Beispiele finden, wie in der epischen Erzählung Autharis Brautfahrt, die Paul Warnefried (Paulus Diaconus), in lateinische Prosa aufgelöst, uns bewahrt hat.

Der junge Kaiser, der schon als Kind mit Maria von Burgund verlobt worden war, zieht jetzt, in Begleitung seines Hofnarren, aus, um sie unter der Hülle eines einfachen Ritters zu erobern. Er will dadurch seine Abenteuersucht und seine Ueberfülle von Kraft und Mut austoben und seiner Braut einen Beweis seiner Tapferkeit geben. Die Abenteuer beider Männer mit dem Knaben Matthäus, zu dem noch ein Knabe, Kuni, der einer Zigeunerbande entlaufen ist, sich gesellt, sind sehr verwickelt, weit mehr, als es das Drama verträgt. So sind die Scenenverwandlungen übertrieben häufig, und das Lustspiel bewegt sich zusammenhangslos durch die fünf Akte und verliert sich in viele episodische Scenen mit einem verschwenderischen Personenaufwande.

Der lässige Aufbau dieser Jugendarbeit Freytags (er war damals 25 Jahre alt) ist eine Ausnahme: denn er hat sich später mittels Gutzkows und Laubes an Scribe geschult, dessen unmittel-

bare Bühnentechnik er stets bewunderte, und die er in seinen späteren Stücken befolgte. Die Charaktere aber heben sich von den ersten Scenen an mit reizender Anmut und Lebendigkeit ab, und Kunzens muntere Laune und jene Weisheit, die ungezwungen aus seinem ehrlichen und guten Wesen fließt, hält die Teilnahme rege.

Die Handlung erschlafft nie, dank dem doppelten Interesse an den Abenteuern Maxens und seiner Braut Maria, die ihre Großen und auch das Volk zu einer Ehe mit dem Dauphin von Frankreich zwingen wollen, und andrerseits an dem unbewußten Entstehen der Liebe Kunzens zu Kuni — denn Kuni ist kein Knabe, sondern ein armes Waisenmädchen in Mannestracht. Die Liebe des Hofnarren, die urplötzlich in seinem Herzen entbrennt, hat einen abenteuerlichen und heiteren Geschmack. Nur die letzte Scene, wo er sie fragt, ob sie sein Weib sein wolle, während Maximilian der Maria in feierlichem Aufzuge vorgestellt wird — auch sonst eine übermäßig lange Scene, von einer tollen Unwahrscheinlichkeit — ist schlecht ausgefallen und verdirbt den ganzen Schluß des Lustspiels. Es tritt auf einmal die Künstelei zu Tage, und die verscheucht die Illusion.

In diesem jugendlichen Lustspiele, das noch ganz im Banne der klassischen Ueberlieferung steckt, für welche künstlerische Schönheit die Hauptsache ist, sind poetische Stellen und schöne Reden reichlich vorhanden — nicht etwa von jener harmonischen und würdevollen, fast abstrakten künstlerischen Schönheit, sondern von einer, so zu sagen, launenhaften, mit Humor gewürzten, welche nicht so sehr das Hervorspringende und Harmonische sucht, als das Pikante, und mehr Lächeln als Bewunderung hervorrufen will.

Jener Humor, der auf dem offenen und freien Antlitze des Dichters in den Bildern aus seiner Jugendzeit strahlt und aus den klugen und freundlichen Augen leuchtet, erscheint auch in seinen Bühnenwerken, in jener Gutmütigkeit, in jener Herzensfreudigkeit, derenthalben er in einem Höhepunkte der Handlung statt des feierlichen, bedeutungsvollen Ausspruchs einen witzigen und gemütlichen Scherz wählt.

Eben dieser liebenswürdige Humor, dieser nie versagende Witz, dieser harmlose und optimistische Gesichtspunkt, von dem aus Freytag das Leben und die menschlichen Ereignisse betrachtet, und der schon in diesem ersten Drama glänzend hervortritt,

mußten ihm in einer von Philosophie und Lehrhaftigkeit durchsättigten, durch die übermäßige Betrachtung des Abstrakten für das Leben fast blind gewordenen Litteraturperiode, Beliebtheit und Volkstümlichkeit verschaffen.

Dieser glänzenden und liebenswürdigen Eigenschaften wegen übersah man seine Mängel, die Oberflächlichkeit der Typen, die gewöhnlichen, verbrauchten Mittel der Bühnentechnik, die ungenügende Motivierung der Vorgänge, die Abgeschmacktheit einzelner Scenen.

So geschah es in Frankreich, daß nach den titanischen Uebertreibungen der romantischen Bühnendichtung, die den Oeta über den Pelion türmen zu wollen schien, um irgend einen Dichterolymp zu erstürmen, die allgemeine Gunst, ja Begeisterung jener mittelmäßigen Lucrèce von Ponsard zufiel, einem Trauerspiele, das keinerlei Erstürmung beabsichtigte, sondern durch den schönen Ausdruck ein stilles Vergnügen schaffen wollte.

Etwas Aehnliches ist in den letzten Jahren mit „Cyrano de Bergerac“ von Rostand geschehen, einem Drama, welches nicht nur auf den Bühnen Frankreichs, sondern in der ganzen gebildeten Welt einen ungeheuren Erfolg hatte.

* *
*

Julian Schmidt, der in seiner Geschichte der deutschen Litteratur seit Lessings Tode dem Freunde und Genossen eine ausführliche und liebevolle Besprechung widmet, erwähnt in der dritten Auflage (vom Jahre 1858) nur in einer Anmerkung das Stück „Der Gelehrte“, und zwar als ein Fragment.

In der Ausgabe der sämtlichen Werke hingegen führt das Stück den Titel eines Trauerspiels in einem Akte, und die Entstehung ist in das Jahr 1844 gesetzt. Zum erstenmal wurde es, laut Julian Schmidts Angabe, in Ruges Taschenbuch vom Jahre 1847 veröffentlicht.

Daß der Dichter nicht die letzte Hand an diesen Einakter gelegt, daß er ihn nicht zu einem Ganzen abgerundet hat, erhellt auch aus der letzten Fassung, die uns vorliegt. Die Scenen reihen sich lose aneinander, die Personen treten auf und ab nach Willkür des Dichters, und der Schluß ist nicht völlig überzeugend. Wenigstens merkt man, daß er überstürzt ist.

Demungeachtet ist dieser in Versen abgefaßte Einakter von einer großen Bedeutung, um den Dichter, seine Ideen und seine Richtung zu verstehen. Die Sprache ist edel und klar und voll glücklicher Wendungen, denn sie ist vom Hauche einer aufrichtigen Ueberzeugung beseelt. Man sieht darin, wie in dem Achtundzwanzigjährigen die Ideale und Kämpfe seines Lebens sich regen, man sieht darin seinen Charakter und seine Stellung in der Litteratur und im Volke sich abheben.

Auf seine Gelehrten darf das deutsche Volk stolz sein. Seinen Gelehrten verdankt es nicht zum geringsten Teile seine Vorherrschaft in der Welt, die schon damals, um die Mitte des letzten Jahrhunderts, anfing, als man von einer politischen nicht einmal träumte. Freytag hat nun einen solchen Gelehrten nach der Natur gezeichnet. Vielleicht hat er sich selbst Modell gesessen, denn er begann seine Laufbahn als Privatdozent für deutsche Philologie in Breslau (1839) und lehrte, mit Unterbrechungen, neun Jahre lang.

Der Mann, der nur im Studium und Nachdenken lebt, der so vieles weiß und mit dem scharfen und ungetrübten Auge der Wissenschaft so vieles durchdringt und zugleich von den edelsten Idealen beseelt ist, empfindet gewöhnlich einen heftigen Widerwillen, in das wirkliche Leben hinabzusteigen und zu wirken, und zwar hauptsächlich aus dem Grunde, weil er sich in keine Partei einreihen lassen möchte. Der Gelehrte beschreibt sich selbst folgendermaßen, und diese Beschreibung gilt auch für den Dichter selbst:

„Ich bin ein Grübler, der das Leben ehrt,
In welchen Formen, wie und wo es waltet;
Ich lieb' es, Gegensätze zu verbinden,
Den Punkt zu sehen, wo verschiednes Licht
Zum ewig reinen Strahle sich vereint.
Soll ich mich bannen aus der klaren Luft,
Mich niedersetzen an der Erdenstelle,
Wo trüb' und schwer die Elemente ringen,
Wo ich aufgeben muß in der Partei?“

Durch das Widerstreben, sich einer Partei gefangen zu geben, welches dem höherstehenden Manne eigen ist, der das Unrecht sieht, das jede Partei in sich schließt, und das Wahre, das sie ausschließt, hält sich unser Gelehrter gleich fern vom Freunde, der ihm die obere Leitung seiner liberalen Zeitung anvertrauen und ihn für seinen Verein gewinnen will, der es sich vorgesetzt hat,

„das Volk
Für freie Lebensformen zu erziehen,"

wie vom Minister, der ihn durch eine glänzende und einflußreiche Stellung an sich fesseln will. Und diesem Vertreter der festgesetzten aristokratischen Gewalt antwortet er mit den kühnen Worten:

„Ich acht' es Unrecht, meine Kraft, so klein
Sie ist, der einen Richtung beizulegen,
Worin, zum Nachteil für das Ganze, schon
Die stärkre Kraft des Staates strömt."

Man möchte ihn für einen Feind jeder staatlichen Ordnung halten, wenn man nicht wüßte, daß er ein Gelehrter alten Schlages ist, ein Grübler im grenzenlosen Reiche der Ideen.

Daraus würde eine große Unschlüssigkeit im Handeln folgen, wenn er nicht, wie der Dichter selbst, eine Wahrheit erkannt hätte, welche die Rettung ist: die Arbeit, die unablässige Arbeit des Volkes, das von Morgen bis Abend schafft und sich nicht kümmert um das, was kommen wird:

„Das Werden ist ein ewiges Geheimnis,"

das aber weiß, daß jedes vollbrachte Werk, jede Hervorbringung Kraft und Fortschritt ist:

„Sollt' ich die gelehrte Ruh'
Vertauschen mit Geschäften neuer Wahl,
Ich blieb' ein Mann auf meine eigne Hand,
Und säße nieder an dem Herd des Volkes,
Zu schaffen und zu fühlen wie das Volk,
In kleinem Kreise tüchtig stark zu sein,
Damit ich stark sei für das große Ganze."

Es ist, wie man sieht, das Ideal der Arbeit und der bürgerlichen Beschränkung, welchem das Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts seine Größe verdankte:

„Laß jeden Einzelnen zum Mann erst werden
In seinem Kreise, wo er sicher schafft, —
Dann reift das Volk von selbst für Mannesthat!"

Dieses Fragment ist im Grunde nur ein Roman, dessen Dialoge aneinandergereiht sind. Das Thema hätte in der bequemeren und ausführlicheren Gestalt des Romans gewonnen. Es

hätte sich besser abgehoben, und vor allem mehr Schattierungen bekommen, die in der Raschheit der dramatischen Handlung völlig verloren gegangen sind.

Am Ende des Stückes wird der Gelehrte wieder von seinem demokratischen Freunde Romberg aufgefordert, in seiner Partei zu kämpfen. Walter schlägt es aus. Er will nicht auf seine Freiheit verzichten. Mit gebrochenem Herzen, mit seiner zerstörten Zukunft, wird er fortziehen:

Walter, Walter, sprich,
Wo gehst du hin?
Walter
Ich gehe in das Volk.

Und so endet dieses trotz seiner Mängel sehr bemerkenswerte Werk Freytags. Sein Held, wie er selbst, stieg zum Volke hinab, aus Edelsinn, nicht etwa, um es zu leiten, noch um durch dasselbe zur Macht zu gelangen, sondern vielmehr, um seine Bedürfnisse und Wünsche in der Nähe kennen zu lernen, um seine Tugenden sich anzueignen: seine Liebe zur Arbeit und seine Zufriedenheit im bescheidenen und rechtschaffenen Leben, sein Glück in der Beschränktheit.

* *
*

Das Schauspiel „Die Valentine“, 1846 entstanden, erschienen 1847, führt den Namen der Heldin und ist ihrer Entwicklung gewidmet, obwohl auch der Charakter des Helden, Georgs, — der zwar, wie alle jungdeutschen Helden und ihre Schöpfer, etwas zu geistreich thut, aber doch nicht blasiert genannt werden kann — in ein helles Licht gestellt wird.

Freytag hat — man kann es schon in seinen zwei ersten Stücken bemerken — eine Vorliebe für selbstbewußte, unabhängige Frauengestalten: er liebt in seinen Heldinnen festes Wollen und Verständigkeit. Seine Frauen sind keine zarten weiblichen Blüten, sondern Personen, die einen Charakter haben, die feine Scharfsichtigkeit, die Klugheit und Empfindungsfähigkeit des Weibes besitzen.

So ist die Herzogin Maria in der „Brautfahrt“ eine Jungfrau, dabei aber eine Königin mit einem starken Geiste und einem festen Willen, die jeder Art von Druck zu widerstehen weiß. Sie besitzt einen Herrschergeist und hat immer die sichere und würdevolle Antwort zur Hand. Leontine, die Heldin des „Gelehrten“,

„eine Witwe noch als Kind", erfreut sich auch einer unabhängigen Stellung, weiß die anderen und sich selbst zu regieren und ihre Güter selbständig zu verwalten.

Valentine wird uns in einer der ersten Scenen von einer Person des Stückes folgendermaßen vorgestellt:

> „Das Unglück des Landes! Eine kalte, hochmütige Kokette, sie hat den Fürsten in ihre Netze gezogen, tyrannisiert den Hof und mischt sich, wie man sagt, sogar in die Geschäfte."

Der Dichter will uns offenbar ein nicht gewöhnliches Weib vorführen. Er will unser Interesse dadurch erwecken, daß er zeigt, wie aus diesem energischen und nicht alltäglichen Frauencharakter, welchem die frivole und verdorbene Umgebung eine bedenkliche Wendung gegeben haben, ein durch die Liebe erlöstes Weib hervorgehen kann.

Dieses Schauspiel erinnert allerdings durch die ziemlich abenteuerliche Verwickelung, durch die Zeichnung der Nebenpersonen an die Jungdeutschen und ihren Herrn und Meister Scribe. Man kann schon schneidig von „jungdeutscher Mache" reden, wie R. M. Meyer thut. Aber die beiden Hauptpersonen bleiben trotzdem interessant an sich und besonders in ihrem gegenseitigen Verhältnisse.

Valentine sowohl als Georg haben beide etwas Ungewöhnliches und Gebieterisches an sich, und ihre Liebe, die wir aus dem Kontraste entstehen sehen, ist ein Kampf aufs Blut. Und dieser Kampf erregt unsere Teilnahme und mußte es in jenen Zeiten noch mehr thun. Denn einerseits war die Geistreichigkeit, die uns Heutige nicht mehr anmutet, damals Mode, und andrerseits war das Motiv der Liebe, das aus Haß entsteht, damals nicht so ausgenützt, wie es später durch den Frauenroman geschah.

Nicht etwa, daß die beiden einander wirklich instinktiv haßten. Aber Georg will herrschen und Valentinens Hand gewinnen, indem er sie vorab der Galanterie des Fürsten entreißt. Er thut dies mit einer Freimütigkeit, mit einem herrischen Wesen, welche hart an Frechheit streifen. Valentine ist dadurch verletzt, getroffen, verdutzt. Und in ihrem Herzen wandelt sich das Staunen nach und nach in Bewunderung, in Liebe zu dem kühnen und seltsamen Manne, der ihr gleich am Anfang ihrer Bekanntschaft erklärt, er wolle sie dem Fürsten streitig machen.

Denn kaum hat er sie zum erstenmal gesehen, so denkt er: „Ein herrliches Weib! Sie hat gerade so viel Diabolisches, als eine tüchtige Frau haben muß."

Die Zeit der naiven Gretchen war vorüber, und das Diabolische, das ein Vorrecht des Mephistopheles bildete, ist zu einem Reize des Weibes geworden.

Die ganze Handlung oder Intrigue des Stückes besteht in dem Bemühen Georg Saalfelds — oder eigentlich Winegg, denn dies ist der wahre Name des Helden, der der Neffe des ersten Ministers ist —, Valentine der Gefahr zu entreißen, daß sie die Favoritin des Fürsten des kleinen Ländchens werde.

Die ehrgeizige und einflußreiche Hofdame würde schon aus Herrschsucht den Bewerbungen des Fürsten Gehör geben. Georg aber gelingt es, diese zu vereiteln, die Liebe Valentinens zu gewinnen und sie zu der Seinigen zu machen.

Man spürt die zahlreichen Jahre, die über dieses Schauspiel hinweggegangen sind und die zahlreichen litterarischen Richtungen, die sich seitdem abgelöst haben: es erscheint ziemlich veraltet, und das verdammende Urteil der Neueren (Adolf Bartels redet ohne weiteres von der unausstehlichen Blasiertheit der „Valentine") möchte berechtigt erscheinen.

In der That, die Nachtscenen, wo der Fürst den Balkon mittelst einer seidenen Leiter ersteigt, wo Zigeuner zum selben Fenster mittelst einer Sprossenleiter einbrechen wollen, Georg aber sie verjagt und selbst in den offenen Balkonsaal tritt, während der Unterredung mit Valentine überrascht wird, sich gefangen nehmen läßt und für einen Dieb ausgiebt, um die Ehre der Dame zu retten — all das ist abenteuerlich und romantisch und gefiel ebenso ausnehmend den Zeitgenossen des Dichters, wie es unserem Geschmacke mißfällt — obwohl in den „Bourgeois de Pontarcy" von Sardou das Motiv vom überraschten Liebhaber, der sich für einen Dieb ausgiebt, wiederholt wurde.

Auch die äußerliche Technik ist veraltet: abenteuerliche Ereignisse werden gar zu sehr gehäuft. Jener Held, der trotz seiner adeligen Abstammung demokratisch gesinnt, in freiwilliger Verbannung Indien durchwandert hat, über den Mississippi geschwommen ist und von einem Indianerhäuptling Sohn genannt wird, der die Welt kennt und vorurteilslos — aber nicht „blasiert" — ist, ist eine Frucht seiner Zeit und des Zeitgeschmacks, und der

kann heutzutage nicht mehr gefallen. Allein dies greift nicht den inneren Wert des Stückes an.

Freytag kann im Aufbau eines Dramas fehlen, kann Ereignisse aufhäufen, die nicht im Einklang stehen, Scenen und Personen hineinverweben, die allen Regeln der Wahrscheinlichkeit Hohn sprechen; aber nie fehlt ihm das, was das Haupterfordernis beim Dichter ist: aufrichtige und in den gegebenen Umständen wahre Gefühle. Es mögen keine großen Gefühle und keine Leidenschaften sein; er wird uns keinen Holofernes, wie Hebbel, und keine Penthesilea, wie Kleist, darstellen — aber es sind menschliche und gesunde Gefühle, eingegeben von seiner Güte und Menschenliebe, die in ihm den liebenswürdigen Optimismus erzeugen, den wir schon hervorgehoben haben.

Um den edlen Sinn des Helden zu zeigen [1]), wird ein genialer Hallunke eingeführt, Benjamin, ein Gewohnheitsdieb. Georg, der auch die Wohlthätigkeit als geistreicher Mann üben will, beschließt „mit dem Teufel um seine Seele zu spielen“. Wie Kunz von der Rosen den kleinen Philister auf dem Rücken mit sich schleppt, nur aus Ueberfülle an Kraft, gleichsam um ein glänzendes Kunststück auszuführen, so vollbringt auch Georg Saalfeld, der in allem und jedem glänzen will, dieses sittliche Rettungswerk aus froher Thatkraft, um auch beim Wohlthun geistreich zu sein. Benjamin bringt Heiterkeit in das Stück und giebt zu manchen lustigen Scenen Veranlassung, besonders durch seine komische Gestalt eines witzigen Schurken — wie der Mohr im „Fiesko“. Nicht zu verkennen ist jedoch, daß er ein litterarischer Schurke ist und zu jener Art traditioneller Bohème gehört, welche der Gunst jenes Publikums sich erfreute.

* *
*

Der Grundgedanke des Schauspiels „Graf Waldemar“ (entstanden 1847, gedruckt 1848) ist ähnlich dem des vorher-

[1]) Merkwürdig, wie alle Kritiker, gleichsam nach einer gegebenen Parole, dieser Person zu Leibe rücken, selbst Julian Schmidt, der ihn einen „deutschen Dandy“ nennt. Georg zeigt sich zwar allerdings als hoffähig. Aber er bleibt doch immer ein Mann von festen sittlichen Ueberzeugungen. Er ist als Flüchtling von der Sonne der Prairien gebräunt worden und hat ein jugendliches, edles Herz bewahrt. So will er zwar das geliebte Weib retten und um jeden Preis für sich gewinnen, aber er läßt ihr die Freiheit, obwohl er darunter leidet, zwischen ihm selbst und seinem Nebenbuhler, dem Fürsten, zu wählen.

gehenden: wahre und natürliche Liebe, die eine in sittlicher Gefahr schwebende Person rettet und sie mit dem Leben versöhnt. In diesem Drama ist es nicht eine der Hauptpersonen, welche die andere durch die Kraft der Liebe vom Rande des Verderbens wegreißt: die Natur selbst rettet einen infolge des unnatürlichen Gesellschaftslebens verdorbenen Mann durch das Schauspiel eines gesunden sittlichen Lebens. Man könnte recht wohl dem Stücke als Motto die Worte voranstellen, welche der Held in der letzten Scene spricht: „Durch das Leben selbst versöhne ich mein Leben".

Der steinreiche Graf Waldemar schreitet von einem Genuß zum andern, bis er von allem überdrüssig, blasiert, skeptisch und höhnisch wird. Da er das Vertrauen zu den Menschen verloren hat, so sucht er, um die Leere seines Lebens auszufüllen, nur Aufregungen.

So stößt er eines Tages auf ein einfaches Mädchen aus dem Volke, eine Gärtnerstochter, die durch sonderbare Umstände seinen nunmehr siebenjährigen Knaben, ein Kind der leichtsinnigen Verirrung eines Augenblicks, wie ihr eigenes aufzieht. Ueberrascht von diesem für ihn neuen Schauspiele einer geordneten und sittlichen Häuslichkeit, fühlt sich Graf Waldemar wieder aufleben und wird von inniger Liebe zu dem Mädchen erfaßt. Diesmal ist es keine seiner früheren Launen, und der reiche, blasierte Weltmann bietet, etwas romantisch, dem armen Mädchen seine Hand an. Als er aber von ihr zurückgewiesen wird, möchte er seinem Leben ein Ende machen. Er wird zu dem verzweifelten Beginnen auch durch einen anderen Umstand getrieben. Die Mutter des Knaben nämlich ist nach sieben Jahren wieder erschienen, nachdem sie mittlerweile einen russischen Fürsten geheiratet hat, dessen reiche Witwe sie jetzt ist. Sie hat wieder ein Verhältnis mit dem Grafen angeknüpft, der sie — was sehr unwahrscheinlich ist — nicht erkennt, und will ihn jetzt um jeden Preis an sich binden. Als er sie zurückweist, droht sie ihm mit einer Pistole, aber Gertrud, die dem Auftritte beiwohnt, wirft sich dazwischen. Das rachsüchtige Weib weicht vor dem Anblicke solch edler Liebe und räumt das Feld. Von dem Schwager der verwitweten russischen Fürstin und früheren Grisette im Duell verwundet, wird Graf Waldemar im Hause des alten Gärtners von Gertrud gepflegt. Hier, in den Wochen des nahen Zusammenlebens, schwindet allmählich des Mädchens Furcht vor der Vergangenheit dieses Mannes, und jetzt willigt sie ein, seine Gemahlin und die Mutter des Knaben zu werden, den sie schon wie ein eigenes Kind liebte.

Wir heutigen Menschen, die durch alle Phasen des naturalistischen Dramas hindurchgegangen sind und gelernt haben, auf der Bühne die Wahrheit des Lebens, des Milieus, und zwar in den geringsten Einzelheiten zu fordern, können nicht umhin, dieses Freytagsche Drama veraltet und recht unwahr zu finden. Uns behagt nicht mehr das kraftgeniale und dabei lebensmüde Wesen des Helden, der eine sehr abgeschwächte — eben jungdeutsche — Mischung von Don Juan und Faust sein soll.[1]) Graf Waldemar ist — wie schon Klaar gut sagte — „ein Lebensstümper". Er arbeitet sich jedoch nicht — wie derselbe treffliche Kritiker weiter meint — „durch den tiefsten Irrtum zu einem lichteren Dasein empor". Er hat einfach das Glück, in dem Augenblicke, da er von der Banalität, von der lächerlichen Nichtigkeit seines früheren Lebens überzeugt wird, wie ein Bauernfeldscher Held, auf ein keusches Gretchen zu stoßen, das den Duodezfaust rettet.

Nicht minder als das Spekulative kommt uns das Idyllische fremd vor. Unwahrscheinlich kommt es uns vor, daß der hochadelige, an alle Verfeinerungen gewohnte Lebemann, an dem der Hof Anteil nimmt, sich nicht an den tausenderlei alltäglichen Kleinlichkeiten in der Gärtnerfamilie stößt, die von den Blumen und dem Gemüse lebt, die zum Verkauf auf den Markt kommen. Selbst bei dem doch wahrlich nicht zu sehr naturalistischen Wildenbruch tritt in der „Haubenlerche" das Unbehagliche eines ähnlichen Unterschiedes in den Lebensgewohnheiten hervor.

Auch jene gute That Gertruds und ihres Vaters, die ein verlassenes Kind aufziehen, was dem Mädchen üble Nachrede und Verleumdungen einträgt, ist wirklich zu idyllisch, und man begreift nicht, warum sie sieben Jahre warten, um den Vater von den Folgen einer seiner Jugendlaunen in Kenntnis zu setzen. Man begreift auch nicht, warum gerade Gertrud diesen heiklen Auftrag übernimmt, ein junges und unbescholtenes Mädchen, statt ihres alten und erfahrenen Vaters, zumal da der Graf in so üblem Rufe steht, daß einem jungen Mädchen ein Besuch in seinem Hause nicht gerade anzuraten war. Ganz unglaublich ist es ferner, daß der geriebene Lebemann mit solch scherzhaftem

[1]) „Aber wie viel lebendigere Menschen und bessere Gentlemen Georg Winegg und Graf Waldemar sein mochten, als die Helden Gutzkows und Laubes, es ließ (NB. soll wohl heißen „läßt") sich nicht leugnen, daß sie Verwandte der letzteren waren", erkannte schon richtig Adolf Stern, Studien zur Litteratur der Gegenwart, 1898, S. 66.

Wohlwollen und solcher Vertrauensseligkeit Gertruds Nachricht aufnimmt, da er doch alle Umstände seiner flüchtigen unsauberen Bekanntschaft mit der Mutter des Kindes und sogar diese selbst vergessen hat und sie nur mit Mühe nach Aufgebot all ihrer Kunst wieder erkennt.

Man möchte deshalb zur Annahme geneigt sein, Freytag habe nach dem guten Erfolge seines vorhergehenden Schauspiels durch die moralische Rettung der Valentine an sich selbst ein Plagium vornehmen wollen und so dem Publikum ein Jahr darauf eine ähnliche Rettung, ins Männliche übertragen, vorgesetzt.

Sogar der Bediente Benjamin, jener lustige Spitzbube, ist hier wiederholt, und Waldemar, der ihn nicht — wie es bei Saalfeld mit Benjamin der Fall war — retten will, braucht trotzdem gegen ihn die gleichen Scherze, die gleiche witzige Sprache, die Saalfeld seinem Diener gegenüber gebrauchte.

Es fehlt auch in diesem Schauspiele nicht an bemerkenswerten Stellen, an wohlgelungenen Scenen.

Das Ganze aber, mit jener Udaschkin, der nach so vielen Jahren zurückgekehrten Augenblicksgeliebten, mit ihrem Schwager, einem finsteren, melodramatischen Schurken in der Vermummung eines russischen Fürsten, mit jener romantischen Umgebung ihrer Leibeigenen, die Dolchstiche und Stockschläge wie Konfekt austeilen und von verschleierten Kammerdienerinnen, die Posten hin- und hertragen, ist wirklich nicht gelungen. Freytag hat sein Talent gezwungen, ein Werk zu schaffen, das, vielleicht mit Ausnahme weniger Einzelheiten, nicht in seinem Innern natürlich entstanden war, und brachte daher ein mittelmäßiges Drama fertig, das zwar bei groben Zuhörern, die an Theatercoups und wohlfeilen Aufregungen durch Pistolenschüsse hinter der Bühne Freude finden, Erfolg haben konnte, aber bei näherer Prüfung in sein Nichts zerfällt.

* *
*

Wir haben gesehen, daß Freytag sich in keine Partei anwerben lassen wollte, weil er „in der Partei aufzugehen“ fürchtete. Diese Ueberlegenheit des Mannes des Gedankens über den Parteimann bildet eben den Gegenstand seines Fragments „Der Gelehrte“. Freytag war ja auch ein Gelehrter, von Haus aus Philologe, wenn er auch keine Geduld hatte, die mühselige und

aufopferungsvolle Laufbahn ganz zu durchschreiten. Es sollte uns daher wunder nehmen, ihn 1848 als Redakteur der politischen Zeitschrift „Leipziger Grenzboten" zu finden und zu sehen, daß er für seine neue dramatische Arbeit die Journalisten zum Gegenstand gewählt hat. Man muß jedoch bedenken, daß in der kurzen Zwischenzeit die Ereignisse des Jahres 1848 durch die Welt gegangen waren, das Gewissen eines jeden zu erschüttern und ihn zur Parteinahme für oder gegen die Revolution zu zwingen. Und eben um diese Zeit sieht man, wie spekulative Geister, Männer, die früher bloß in den hohen Regionen der Ideen schwebten, nun zu ihrer Verwirklichung ins praktische Leben hinuntersteigen und sich mit den Thatsachen beschäftigen. Nie, wie zu dieser Zeit, sah man in Europa den Journalismus von Männern, die auf anderen Gebieten hervorragend waren, gepflegt; nie, wie zu dieser Zeit, schrieben so viele große Männer in den Zeitungen und mischten sich mit solchem Eifer in die öffentlichen Angelegenheiten, Thiers und Guizot in Frankreich, Mazzini und Cattaneo in Italien. Um diese Zeit fing Dostojewski zu schreiben an und nimmt Teil an jenen Verschwörungen, die ihn auf eine Viertelstunde an den Galgen und auf zehn Jahre in das „Totenhaus" brachten.

„Was Leben in sich fühlte, mußte zur Agitation sich gedrängt fühlen," bemerkte richtig R. M. Meyer.

Freytag und Julian Schmidt erörtern die Tagesfragen in den „Grenzboten", Rudolf Haym gründet die „Preußischen Jahrbücher", Heine schreibt über „Französische Zustände", wie Börne 1830 seine „Pariser Briefe" schrieb.

Dieses Leben der Tagespresse und die Welt, die sich um sie bewegte, mußte demnach Freytag wohlbekannt sein. Er lenkte auch auf diese seinen durchdringenden, gutmütigen und schalkhaften Blick, zeichnete eine Gruppe von Personen, die sich um eine Zeitung rühren, mit Wahrheit und Lebendigkeit, und gab uns mit sehr einfachen Mitteln sein bestes Lustspiel, „Die Journalisten" (1854), eines der schönsten in dem komischen Repertoire der Deutschen.

Der Gang des Lustspiels ist durchaus nicht verwickelt. Freytag sucht nicht mehr durch gewagte Situationen, noch durch unerwartete Effekte Erfolg zu erlangen, sondern er legt den Mittelpunkt seiner Arbeit in die Charaktere und zeichnet diese mit dramatischer Wirksamkeit. Die Intrigue ist doppelt, und das Stück ist so mit einer gewissen Symmetrie verfaßt. Es sind zwei

Liebespaare, welche durch Schwierigkeiten und Hindernisse zuletzt vereinigt werden. Es sind auch zwei Bewerber ums Abgeordnetenmandat, jeder von seinem Blatte getragen, der Professor Oldendorf von der Union, einer freisinnigen Zeitung, und der Oberst Berg vom Coriolan, dem Organ der konservativen, aristokratischen Partei, des Landadels, der an den alten Vorrechten und Vorurteilen hängt.

Der Dichter steht in seinem Lustspiele auf der Seite der Liberalen, wie er es ja auch im Leben that. Er stellt zwar die konservative Partei nicht mit übermäßig düsteren Farben dar — davor bewahrte ihn schon sein angeborenes Gefühl für Gerechtigkeit und Maß —; dennoch begreift man, daß er mit dem Herzen bei der anderen kampflustigen, kühnen, begeisterten und aufopferungsvollen Partei stehen mußte.

Julian Schmidt tadelt es, daß der Dichter „es versäumt habe, auf den Inhalt der politischen Gegensätze einzugehen". Das ist aber vielmehr ein Verdienst dieses Lustspiels, daß es sich nämlich nicht in vorübergehende Fragen verrannt hat, so daß seine Wirksamkeit nicht mit der Erledigung jener Fragen aufhört, sondern das Kunstwerk als solches auch bei geänderten Zuständen fortleben kann.[1]

Die konservative Partei ist durch den adeligen Gutsbesitzer von Senden vertreten, der immer in die Stadt kommt, um zu intriguieren, anstatt auf seinen Gütern zu bleiben und sie gut zu verwalten, wie seine Nachbarin, das Fräulein Adelheid Runeck, scherzhaft bemerkt.

Eben dieses Fräulein, die, weil sie eine Waise ist, ihre Güter mit großer Einsicht und Thätigkeit selbst verwaltet, kommt gerade ins Haus des Obersten Berg, weil sie eine Freundin seiner Tochter Ida ist. Beide weiblichen Hauptpersonen sind also

---

[1] Julian Schmidt erklärt diesen „Fehler" folgendermaßen: „Er that es, um die bequeme Phraseologie zu vermeiden, mit der schwache Dichter die Armut ihrer Erfindung überdecken." Gewiß ist das wahr, und es stimmt zu Freytags Art als Dichter und als Mensch. — Zu der obigen, vor Jahren niedergeschriebenen Auffassung paßt, was R. M. Meyer (S. 395), auch im Gegensatze zur Beurteilung des eifrigen politischen Parteigängers Schmidt, bemerkt: „Es war ein glücklicher Griff, gerade die zu äußerster Erhitzung vorschreitenden politischen Gegensätze zum Hintergrund einer an sich tendenzlosen Komödie zu machen." Nur muß man die „Tendenzlosigkeit" cum grano salis auffassen: denn augenscheinlich ist die Partei Oldendorfs und Bolzens, die liberale Partei, in das günstigere Licht gerückt.

beisammen, und Adelheid ist von der gleichen Art wie Marie in der „Brautfahrt", wie Leontine im „Gelehrten", auch wie Valentine — ein Weib nämlich, das zu handeln und in den Dingen des Lebens einen Entschluß zu fassen weiß, das nicht, wie es bisher im Roman und auf der Bühne zu geschehen pflegte, die einzige Beschäftigung hat, zu denken, wen und wie es lieben soll. Adelheid hat, als sie in die Stadt kam, ihren Kriegsplan mitgebracht: sie hat einen Studien- und Spielkameraden aus ihrer Kindheit noch nicht vergessen, der vor einigen Jahren fortgezogen und gegenwärtig bei der Redaktion einer Zeitung, der Union, angestellt ist. Sie möchte ihn nun wiedersehen und sich im Geheimen über seinen Lebenswandel erkundigen.

Das ist Bolz, eine der am besten gelungenen Gestalten in Freytags Dramen. Sie ist uns nicht neu: wir haben seine Vorfahren schon in den früheren Stücken Freytags kennen gelernt. Wir haben diesen Mann schon gesehen: seine lachenden und klugen Augen unter der Narrenkappe Kunzens von der Rosen; sein beißender Witz hat uns schon bei Saalfeld viele Gebrechen der Gesellschaft aufgedeckt, und seine sarkastische Selbstprüfung, zuweilen bis zum Skeptizismus getrieben, haben wir schon beim Grafen Waldemar beobachtet. Aber jener witzige Geist, der wie ein buntes Wams ist, und die guten Eigenschaften eines gesunden Urteils und eines rechtschaffenen Herzens nicht verbirgt, sondern vielmehr angenehm ins Licht stellt, gelangt hier, in Bolz, zu seinem besten Ausdruck, durchdringt sich in einer sehr gut getroffenen Person, weil er am rechten Platze steht. Er wurde aus dem wahren Leben genommen und ins wahre Leben versetzt. Er artet nicht aus in den litterarischen Typus der Franzosen, wie Waldemar, noch in den romantischen Narren, wie Kunz, sondern er hat immer unter den Füßen den heimischen Volksboden, wo er geboren ist.

Man kann zwar nicht leugnen, daß Bolz, trotz seinen wahren Vorzügen, der „attore brillante" der Komödie ist, der so viele Verwandte auf der Bühne hat, und in gerader Linie von der „lustigen Person" abstammt, welche die Aufgabe hatte, das Lachen der Zuhörerschaft zu erregen. Aber diese Person hat hier, in Freytags Lustspiel, durch das Zusammentreffen von besonderen Umständen jene Mischung, jene künstlerische Wirksamkeit erhalten, die sie zu einem Meisterstück der Gattung macht. Wie viele sterbende Soldaten sind durch die mannigfaltigen künstlerischen

Darstellungen hindurchgegangen, bevor sie zum sterbenden Fechter des Capitolinischen Museums gelangten! So hat allerdings Bolz etwas von der lustigen Person der vorangegangenen Stücke; er ähnelt dem Kunz, dem Saalfeld, dem Waldemar; er besitzt Geist und schlagfertigen Witz, vereinigt mit Herzensgüte und Seelenadel; aber sein Witz wird durch einen inneren Zaum in Schranken gehalten, der ihn nie ausarten läßt.

Diese zwei Personen, Adelheid und Bolz, so liebenswürdig, sympathisch, voll gesunden und thatkräftigen Lebens, die zu den besten Hoffnungen über die Zukunft des Volkes, dem sie angehören, berechtigen — und die Ereignisse haben es später bewiesen — sind im Grunde genommen nicht die Helden der eigentlichen Handlung. Diese dreht sich vielmehr um die Wahl des Abgeordneten und um die Rivalität des Professors Oldendorf und des Obersten. Oldendorf ist der Verlobte Idas, der Tochter des letzteren. Deshalb bringt die Gegenkandidatur des Professors eine Störung in ihren guten Beziehungen hervor, unter der natürlich das Herz des Mädchens leidet, da ihr die beiden Mitbewerber „gleich wert und teuer“ sind.

Adelheid hat ihrerseits erkannt, daß Bolz sie zwar noch liebt, aber seine Liebe nie gestehen, noch es wagen wird, seine Augen zur reichen Schloßherrin zu erheben, mit der er, als beide noch Kinder waren, in einer gewissen Vertraulichkeit gelebt hatte. Sie ersinnt da einen etwas abenteuerlichen Plan. Sie wird das Blatt kaufen, an dem Bolz arbeitet, und dies wird das Zeichen ihres Bundes sein. In der That, als sie in einer sehr gut vorbereiteten und ausgeführten Scene auftritt und sich als den geheimnisvollen Käufer der Zeitung zu erkennen giebt, will Bolz die weitere Leitung nicht übernehmen, bis sie ihm erklärt, sowohl das Blatt als auch seine Eigentümerin, beide gehörten ihm. Jetzt sinkt er vor ihr auf die Knie und empfängt ihren ersten Kuß auf eben die Wange, auf die ihm das hitzige Mädchen vor Jahren eines Tages aus Eifersucht einen Schlag versetzte, was zur Folge hatte, daß er von seinem Vater, dem Ortspastor, in die Stadt geschickt wurde.

Adelheids Vorgehen erinnert ein wenig an Minna von Barnhelm. Hier wie dort ist es das liebende Weib, das dem geliebten Manne nachläuft, der es nicht mehr wagt, von Liebe zu reden. Mutig setzen sich beide über Sitte und Schicklichkeit hinweg. Minna erobert ihren Major wieder, der, an der Ehre gekränkt, sich des Fräuleins nicht mehr für würdig hält, und Adelheid

reicht ihre Hand dem Dr. Bolz, den die Verhältnisse von ihr trennen. Beide von Geburt und Seele edlen Mädchen trösten den Getreuen, der nunmehr die Hoffnung aufgegeben hatte. Der kühne und freimütige Charakter der beiden ist gleich gut gezeichnet, und der frohe Ausgang erfreut die Zuschauer.

Der Mittelpunkt der Handlung liegt jedoch, wie angedeutet wurde, nicht in dieser Liebesintrigue, sondern in den politischen Intriguen. Hier ist Adelheid der gute Genius der Situation. Sie bemüht sich mit Geschicklichkeit, ihre Freunde aus der verwickelten Lage zu ziehen, und ihre Bemühungen werden von glücklichem Erfolge gekrönt, obwohl sie von Bolz nicht erlangen kann, daß er Oldendorf zum Verzichte auf die Kandidatur bestimme.

Die Scene, in der sie den Sturmanlauf unternimmt, ist voll von Witz und Komik, eine der kuriosesten Liebesscenen, untermischt mit Scherzen und Politik. Bolz giebt aber der schönen Stürmerin nicht nach und weist entschieden ihre Zumutung zurück.

Im Gegensatz zu dem, was wir in den Theaterstücken nach den überlieferten Regeln, nach den spanischen und französischen Mustern zu sehen gewohnt sind, in denen Hofintriguen, Staatsaktionen, Krieg und Frieden um die schönen Augen einer Dame geschahen, sehen wir hier, wie eine echte und starke Liebe weiblichen Schmeicheleien widersteht und vor einer ernsten, wenngleich von einem lustigen Temperamente gefühlten Pflicht zurücktritt.

Und Bolz bemüht sich mit allem Eifer, die Erwählung seines politischen und persönlichen Freundes durchzusetzen und für ihn Stimmen zu werben. Ganz köstlich ist die Art, wie es ihm gelingt, dem Professor die Stimmen des dicken Weinhändlers Piepenbrink und seiner ganzen Sippe zu gewinnen. Die Person des reichen, gemütlichen Spießbürgers ist zwar mit der hergebrachten Drolligkeit gezeichnet, aber doch mit großer Sympathie, und es ist aus ihr ein Typus geworden, der heutzutage vielleicht veraltet scheinen kann, der aber die Vorliebe des Dichters für die tüchtigen und arbeitsamen, ehrlichen Leute bezeugt, die des Lebens froh und ohne Grillen sind. Oldendorf hingegen ist eine Idealfigur, er ist „der gute Mann aus dem Bilderbuch", wie R. M. Meyer etwas scharf urteilt. Er ist so gut, so weise, daß er es zu keiner Individualität bringt. Da es ihm gänzlich an Fehlern mangelt, so mangeln die charakteristischen Züge zu seiner Zeichnung. Das Charakteristische besteht ja eben leider mehr in den Fehlern als

in den guten Eigenschaften, und im allgemeinen wird ein vollkommener Mensch in der Litteratur leicht zu einer Abstraktion.

Die Nebenfiguren sind alle mit großer Sorgfalt behandelt, denn sie mußten eben jenes Gesamtbild der Journalisten liefern, welches der Gegenstand des Dramas ist, und sie sind sämtlich interessant. Vor allem jener gute Oberst, den die Politik auch zum Gelegenheitsjournalisten gemacht hat. Seine Schwächen, die geschickt von Senden und von den Schreibern des Coriolan ausgebeutet werden, sind in ein humoristisches und schalkhaftes Licht gestellt. Die Komödie erreicht dadurch ihren alten, rhetorischen Zweck, durch das Lachen die Sitten zu bessern.

Unter den Journalisten ist eine der köstlichsten Figuren der sentimentale Bellmaus, der einen Band Gedichte auf dem Gewissen hat, noch immer von Zeit zu Zeit kleine dichterische Sünden begeht und eine enthusiastische Bewunderung für das schöne Geschlecht an den Tag legt. Jene gewitterschwangere Zeit um das Jahr 1848, wo so viele Keime unter den Windstößen emporsprossen, war nicht zu lyrischen Ergüssen, zu schönen Gefühlen geeignet, und man begreift, daß die thätige und praktische Natur Freytags rein ästhetischem Fühlen abgeneigt war. Aus dieser Geistesrichtung des Verfassers entstand der gute Bellmaus, der von seinen Kollegen und besonders von Bolz weidlich geneckt wird.

Der jüdische Journalist Schmock von der anderen Partei, der Partei des Coriolan, von seinen Vorgesetzten, dem verschmitzten Blumenberg und dem adeligen von Senden, schlecht behandelt und in ehrerbietiger Entfernung gehalten, immer gereizt und unzufrieden, der plaudert und die Geheimnisse seines Blattes verrät, ist in ein etwas düsteres Licht gerückt. Aber desto besser dient er dazu, jenen intriguierenden Journalismus zu brandmarken, der nur vom Interesse geleitet wird. Doch mißbraucht Freytag, seiner Gewohnheit gemäß, auch hier die dunklen Farben nicht, und Schmock ist trotz seiner Wankelmütigkeit nicht geradezu widerwärtig ausgefallen, sondern er erfüllt vielmehr auch den schon angedeuteten Zweck der Komödie, über die menschlichen Fehler Lachen zu erregen.

Im allgemeinen sieht man, daß Freytag mit seinem sympathischen Optimismus, mit seiner feinen Gemütlichkeit, auch in diesem seinem besten Lustspiele zu dem arbeitsamen, thätigen und ernsten Teile der Gesellschaft hinneigt. Voll Unwillen vertreibt er von seiner Bühne die Lebenskünstler und die Aestheten. Sogar zu seinen Heldinnen wählt er thätige und unabhängige Frauen,

die besser über die Regierung eines Staates und Bebauung der Felder als über Liebe zu reden verstehen und zu einer Liebesintrigue einen Zeitungskauf gebrauchen.

Und diese Vereinigung von Gesundheit und Rechtschaffenheit wird immer ein Hauptvorzug von Freytags schriftstellerischer Thätigkeit sein und die Zuschauer und Leser auch unserer Zeit für sich gewinnen. Denn in diesem Lustspiele erlangen zwei moderne Mächte den Sieg: das Studium, vertreten durch Oldendorf, und die Arbeit, vertreten durch die anmutendste Gruppe seiner Personen: durch Bolz, Adelheid, durch den guten und tüchtigen Piepenbrink, der die bürgerliche Arbeit in seiner materiellen, aber nicht weniger sympathischen Form darstellt, und sogar durch den alten Obersten, der uns gefällt, so lange er die Spielarten seiner Georginen pflegt und antipathisch zu werden anfängt, da er sich von dem Ehrgeize, den andere in ihm anzustacheln wissen, hinreißen läßt und als Abgeordneter an den Hof zugelassen zu werden hofft.

* *
*

„Die Fabier“ sind das letzte dramatische Werk Freytags. Es fällt in das Jahr 1859 und kam nach dem Romane „Soll und Haben“, der den wahren Ruhm des Dichters begründete. In den fünf Jahren, die seit der Abfassung der „Journalisten“ verflossen waren, hatte sich Freytag als Redakteur der „Grenzboten“ viel mit litterarischer Kritik abgeben müssen. Als Mitglied der Kommission zur Erteilung des Schillerpreises war er auch genötigt, der Bühnendichtung anders näher zu treten, als er es im jugendlichen und unbefangenen begeisterten Schaffen gethan hatte. Er mußte über Wirkung und Ursachen des Bühnenerfolges nachdenken. Er stand jetzt nicht mehr auf der Bühne, sondern im Zuschauerraume. Seine Beobachtungen, Erfahrungen und Gedanken über das Theater faßte er vier Jahre später (1863) in seinem Buche „Die Technik des Dramas“ zusammen.

Die Kritiker erkennen einträchtig in den „Fabiern“ eine kalte dramatische Uebung, mit ängstlicher Sorge zusammengestellt, gleichsam um die Vorschriften über dramatische Kunst darin zu illustrieren. Sie sehen darin gleichsam ein Exempel zu der Theorie, ähnlich wie es A. W. Schlegel von Lessings „Emilia Galotti“ behauptet hatte.

Aber wie wir trotzdem die „Emilia Galotti“ in der Litteratur nicht missen möchten, so dürfen wir auch die „Fabier“, trotz des übergroßen Reichtums der Deutschen an historischen Dramen, nicht so geradezu verschmähen.

Wenn man den fünften Akt ausnimmt, der mehr ein Epilog ist, und worin das Interesse ermattet, besonders weil er nach dem tragischen Massenausbruch der Fabier gegen die Vejenter kommt, besitzt das Trauerspiel eine große dramatische Kraft, und an vielen Stellen erreicht es die tragische Höhe.

Bekannt ist die Geschichte dieser römischen Patrizierfamilie, die so viele berühmte Namen zählt; bekannt ist auch ihre gänzliche Vernichtung bei Cremera durch die Vejenter.

Freytag wählte eben diesen blutigen Untergang zum Vorwurfe seines Trauerspiels. Er trat an seinen Stoff nicht bloß als Dichter, sondern auch als ein Gelehrter, wie er eben war. In der That wurde das wohlgetroffene geschichtliche Kolorit gelobt, sowie der Mangel an Anachronismen, die sich so leicht in dramatische Werke antiken Inhalts einschleichen.

Doch nicht bloß dieses äußerliche Verdienst der Geschichtstreue ist an dem Verfasser zu loben. Zu rühmen ist vor allem die Wiedergabe der antiken Gesinnungen, der römischen Gefühle zur Zeit der Handlung, aus denen der dramatische Konflikt entsteht. Es ist der alte Aristokratenstolz, der tiefgewurzelte Familiensinn, die heldenhafte Treue zum eigenen Geschlechte, die seine Fabier kennzeichnen und die wir in seinen Personen in heftiger Erregung sehen, bis zum Ausbruche von tragischen Funken.

Jene alte aristokratische Gesellschaft von Kriegern und Räubern, die stark und mächtig gewachsen war durch die heilige Ehrfurcht vor dem eigenen Geschlechte und durch die Verachtung derer, die außerhalb desselben standen, und die, nachdem sie feste Wohnsitze genommen, den jahrhundertelangen Kampf gegen eine andere mildere und nützlich thätige aufnimmt, die der Ackerbauern, die den verheerenden Krieg verabscheut — jene Gesellschaft tritt uns in Freytags Drama mit Lebhaftigkeit und geschichtlicher Wahrheit vor die Augen. Es wird so zum Kampfplatz, auf dem diese beiden nebenbuhlerischen Gesellschaften zusammenstoßen, die eine älter und barbarischer, aber kräftiger und selbstbewußter, von Stolz, Tapferkeit und Treue getragen, die andere ohne solche glänzende Vorzüge, aber nützlich thätiger, mit der Anwartschaft auf die Kulturzukunft, und aus diesem Zusammenstoß entsteht jenes Prinzip,

welches die Größe und Macht des römischen Volkes bildete: das Gesetz. Die letzten Worte, welche das Haupt des Geschlechtes der Fabier vor dem Tode an seinen letzten, dem Gemetzel entronnenen Sohn richtet, lauten:

„Danke den Bürgern, ehre das Gesetz. —
Und scheidend heb' ich meine Hand und flehe:
Ihr Ew'gen duldet nur den Männermut,
Der maßvoll sich bescheidet . . .“

Mit jenem Gerechtigkeitsgefühle, das eine der vorzüglichsten Eigenschaften Freytags ist und ihn so liebenswert macht, häuft er nicht alles Unrecht auf die Partei der Fabier, noch auf die der Plebejer. Mit dramatischem Tiefblick verlegt er die Schuld in die Verhältnisse, worin mehr als im Willen der Menschen die Schuld oder das Verdienst der menschlichen Dinge ruht. Und so entsteht jene tragische Notwendigkeit, die wirklich groß ist, wenn sie über den Menschen schwebt, und die uns in der antiken Tragödie mit Schauder erfüllt.

Trotzdem wollte Freytag mit den „Fabiern“ nicht die altklassische Tragödie nachahmen. Obwohl das Trauerspiel die vorgeschriebenen fünf Akte hat und in Versen, aber nicht Schillerschen, wie viele gesagt haben, abgefaßt ist, wird die Ortseinheit darin nicht beobachtet, wenngleich man schon die Zeiteinheit zugeben könnte. Es enthält keine Sentenzen, wie sie in der klassischen Tragödie althergebracht sind: es ist — um Gottschalls Worte zu gebrauchen — ein realistisches Trauerspiel. Von um so größerer und echter Wirksamkeit sind die tragischen Momente, die ungezwungen aus den dramatischen Zuständen, aus der inneren Beschaffenheit der Charaktere fließen.

Freytag zeigt in diesem Drama einen offenen Sinn für die Schönheit einer großen Handlung, für die herrliche Entfaltung einer kräftigen und vornehmen Persönlichkeit. Daher besitzen seine Fabier, der Konsul, Marcus, Numerius, der alte Quintus, der junge Sextus, tragische Größe und tragischen Glanz. Insbesondere tragisch ist Marcus, der den Mord an Sicanius begeht, weil der dazu bestimmte Geschlechtsgenosse zurückgewichen war, und der bereit ist, auch andere zu ermorden, damit die Kunde von dem Verbrechen nicht durch andere zur Unehre seines Geschlechts verbreitet werde, der aber zugleich vor sich selbst Schauder empfindet und in die Verse ausbricht, die wirklich von klassischem Gepräge sind:

„Still!
Ein Mann darf vieles, nur geheimen Tod
Ins Leben senken, blieb der Götter Recht.
Denn, wagt's ein Mann, so wird ihm wie den Göttern
Das Auge hell und kalt die warme Brust.“

Freytags gerader, rechtschaffener und durchdringender Sinn ließ sich aber nicht von der rein ästhetischen Schönheit fortreißen, von jener schönen Geste der menschlichen Kraft, die nur der Glanz der brutalen Kraft ist, und er zeigte die viel bedeutendere Größe der Gesetze und des Gemeinwohls, das in jener Epoche durch die große Idee von Rom versinnlicht wurde.

Die Tragödie dreht sich um die Ermordung des Tribunen Sicanius, eines Feindes der Patrizier und namentlich des Geschlechtes der Fabier. Dieser Mord wird im Rate des ganzen Geschlechts beschlossen, ohne Wissen des Konsuls Caius Fabius. Da Sextus, einer der Fabier, der durch Entscheidung des Loses den Mord vollziehen soll, entsetzt zurückgewichen ist, weil Sicanius ihm scharf in die Augen blickt, so eilt Marcus, der als designierter Konsul von dem blutigen Werke ausgeschlossen war, in das Haus des Tribunen und durchbohrt ihn, damit die Geschlechtsehre durch die Bekanntwerdung des Mordversuchs nicht in den Staub getreten werde. Dieser Umstand, daß das Verbrechen fast aus Notwendigkeit begangen wird, nimmt ihm viel von der Gehässigkeit, die es gegen den Missethäter, gegen Marcus, erregen könnte. Die beiden Gestalten von Vater und Sohn sind sehr gut geraten: Marcus mit seinem Adelsstolz, und der Konsul mit seiner Festigkeit, seiner römischen Seelengröße, seiner Unerbittlichkeit, die trotzdem mit einer zärtlichen Liebe zu den Seinen verbunden ist, besonders zum jüngsten Sohne, und einer tieferen Einsicht in die Dinge, über die Leidenschaften hinaus, die sich mit Pietät und einer priesterlichen Würde vereinigt, wie sie ein paterfamilias und das Haupt einer Gens besitzen mußte.

Freytag hat es ferner mit großer Geschicklichkeit verstanden, seine Personen in die passende Umgebung zu setzen, durch deren Farbenspiel die Bedeutung seiner Figuren vertieft und ihnen ein großartiger geschichtlicher Hintergrund gegeben wurde. So z. B., als der Konsul sein Geschlecht vor den Richterstuhl fordert und sich auf die Altarstufen setzt, gleichsam um die Heiligkeit seiner Würde zu bezeichnen, jene Verschmelznng von Recht und Religion,

welche die Macht der Römer bildete. Als der römische Konsul bei der Nachricht, daß sein Sohn Marcus der Mörder ist, sich das Haupt mit dem Mantel verhüllt und vor dem Altar auf die Knie sinkt, so können wir wirklich nicht Gottschall beistimmen, und sagen, daß Freytag mit Aquarellfarben historische Gemälde habe malen wollen.[1])

Auch die Liebesscene zwischen Fabia, der Tochter des Konsuls, und Icilius, in der Halle, wo der Familienherd und die Laren sind, empfängt von dem umgebenden Orte und von den vielen Anspielungen, welche darin auf den Kultus des häuslichen Herdes vorkommen, einen Geschmack von antiker Pietät, welcher den geschichtlichen Charakter des Ganzen noch erhöht.

Das Geschlecht der Fabier wurde vom Dichter auf dem Gipfel ihrer Macht und ihrer Größe dargestellt, im geschichtlichen Augenblicke, der die Hybris erzeugt, und ihr freiwilliger Untergang erlangt dadurch, daß es für sie gleichsam eine historische Notwendigkeit wird, dem Vertreter der Zukunft das Feld zu räumen, eine geschichtliche Tragik.

Und dieser Vertreter der Zukunft ist — Freytag konnte nun einmal seine Vorliebe nicht vergessen — jener dritte Stand, jener Bürgerstand, der groß wurde und das verflossene Jahrhundert groß machte. Freytag, der um die Mitte des Jahrhunderts den Höhepunkt seines Lebens erreichte, sah die Jugendkraft des Bürgertums, die der Männlichkeit zuschritt, und wurde sein Dichter und Sänger.

---

[1]) Es kann uns auch nicht das mildere Urteil von Adolf Stern (Studien zur Litteratur der Gegenwart, S. 53) befriedigen: „Die Tragödie sollte älteste römische Zustände verkörpern, einen Geschlechtsverband darstellen, dessen Ueberlieferungen noch in die Urzeit reichen und der mit seinen Ansprüchen im Kampf gegen die Bedürfnisse des neu gebildeten Staatswesens untergeht. Gerade dies historisch-politische Element wurde der unmittelbaren tragischen Wirkung hinderlich. Denn, wenn es auch nicht wahr ist, daß ‚Die Fabier‘ aller einfachen menschlichen Empfindung und Leidenschaften entbehren, die auch in den Menschen des neunzehnten Jahrhunderts anklingt, so liegt doch ein viel zu starkes Gewicht auf ihren kulturhistorischen Voraussetzungen, auf den Zuständen eines werdenden Staates, der die Keime künftiger Größe und Gewaltherrschaft in sich trägt.“ Als ob das nicht wichtiger wäre als der Untergang eines Helden, weil er seinem Ehrgeize ein zu hohes Ziel gesetzt, oder durch Verräter! Und was die grauen Zeiten betrifft, so ist auch hier das „De te **fabula narratur**“ nicht zu übersehen: Adelsstolz und aufstrebendes Bürgertum gab es auch in Deutschland zu Freytags Zeiten; ihr gemeinsames Zusammenwirken zu großen Zwecken strebte ja der Dichter sein ganzes Leben lang an.

Auch in diesem Geschichtsdrama hat das Bürgertum einen Vertreter, vielleicht mit einem kleinen Anachronismus in der Farbengebung: denn der Ackerbauer Spurius, des Icilius Vater, der dem Landbau fleißig nachgeht, dabei auf den Märkten geschickt zu handeln, der aufzuhäufen und zu sparen weiß und daher seine Meiereien und Kornkammern gefüllt hat und mit seiner Geschicklichkeit und Klugheit die schwierigsten Fragen zu erledigen versteht, war vermutlich mehr am Platze im Deutschland der Mitte des 19. Jahrhunderts, als im Rom der Fabier.

Demungeachtet müssen wir in Spurius, so wie er ist, eine wohlausgeführte Gestalt erkennen und einen gelungenen Gegensatz zu dem herrischen und adelsstolzen Sinne der Fabier, einen Vorläufer neuer Zeiten. Ihm bleibt das Wort der Weisheit, der praktischen Klugheit im Zusammenstoße des gebieterischen Stolzes des Herrschers und des rachsüchtigen Hasses der Unterdrückten:

„Unbillig eifert der Tribun und eilt
Zu brechen der Geschlechter Herrschermacht.
Die Arbeit thut allein der Gott der Zeit,
Der alles bricht, er — und die Herrscher selbst.
— — — — — — — — — — — — — —
Derweilen wachsen wir durch harte Arbeit
Auf unsrer Scholle, still und ungemerkt
Mehrt sich der Landgenossen Hab' und Kraft."

Spurius ist der praktische Mann, der Mann der Zukunft, aber für die Zeiten des Dichters, und nicht für jene Epoche Roms; und er zeigt ganz unverhüllt sein wahres Wesen, als er ausruft:

„. . . . . ob Adel und das Volk sich raufen,
Ob dir die Seele wie ein Nestling flattert,
Die Rinderherden und das Saatgefild
Gehn allem vor . . . . ."

ganz wie dem deutschen Großhändler um die Mitte des 19. Jahrhunderts, dem leidenschaftlichen Streben der Volkspartei gegenüber, trotz einer gewissen Sympathie für dieselbe, die gefüllten Warenhäuser und die in Ordnung gehaltene Geschäftsstube „allem vorging!"

* *
*

Freytags Dichtung hat, wie sein ganzes Wesen, den Reiz der Gesundheit und der Ehrlichkeit, der Kraft und der Heiterkeit.

Sie zeugt von einem „wohlgeratenen Menschenkinde".[1] Er sagte selbst mit liebenswürdiger Bescheidenheit, das Beste, was er besitze, sei geerbt: „ein gesunder Leib, die Zucht des Hauses, der Heimatstaat."

Freytag war kein großer Künstler, kein tiefer Denker; er war auch kein gottbegnadeter dichterischer Seher. „Die konzentrierte lyrische Empfindung und der Drang zu ihrer Aussprache war ihm versagt"[2]); es fehlte ihm an Leidenschaft: aber er war ein an Geist und Körper gesunder Mensch, und gesund war auch sein ganzes Schaffen. Sein großes Verdienst — und wohl nicht bloß auf seine Zeit beschränkt — ruht zwar in seiner erzählenden Dichtung, in seinen Romanen; aber auch seine Bühnenwerke verdienen es, nicht der Vergessenheit anheimzufallen.

[1]) „Der Abscheu vor dem Häßlichen, das heißt vor Wirkungen, welche beängstigen und quälen, ohne zu erheben, begleitete ihn ebenso durchs Leben, als die Abneigung, Charaktere und Lebensverhältnisse darzustellen, die, nach seinem Ermessen, nichts zur Kräftigung und Gesundung der deutschen Volksseele beitragen konnten." Adolf Stern, Studien zur Litteratur der Gegenwart, S. 64.

[2]) Adolf Stern, S. 64.





Ludwig Anzengruber.

(1839—1889.)

„Ich hatte ererbtes dramatisches Talent, genaue Kenntnis der Bühne erworben durch mehrjährige Uebung als Schauspieler, ein zurückhaltendes, stets auf Hören, Sehen und Beobachten angewiesenes Wesen und einen treuen Glauben an die Menschheit im allgemeinen und an das Volk insbesondere. Ich sah, wie dem letzteren nackter Unsinn geboten wurde, oft mit krausester Tendenz verquickt, Handlung, Charaktere, alles unwahrscheinlich, unwahr, nicht überzeugend, so daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geschadet als genützt wurde."

So schrieb Anzengruber selbst in einer für Julius Duboc bestimmten autobiographischen Aufzeichnung, die von Anton Bettelheim in der Einleitung zur dritten Auflage der gesammelten Werke des Dichters (S. XXI) mitgeteilt wurde.

Mit diesen Worten spricht Anzengruber das Ziel aus, das er seiner Thätigkeit als Volksschriftsteller vorgesetzt hatte: dem Volke nämlich eine Kunst zu bieten, welche echte Kunst sei und auch zu seiner Aufklärung diene.

Schon längst war auf den Wiener Bühnen die naive, phantasievolle Kunst der Raimundschen Dichtung erloschen. Nestroy mit seinen groben und burlesken Erzeugnissen und seine nicht viel besseren Nachfolger im Volksstücke, „Bergs journalistische Schule", hatten Raimund abgelöst.

Wenn man einen Blick auf die Stücke von Nestroy, Berg und Kaiser wirft, welche doch der junge Anzengruber bewunderte, so ist es, als sähe man dramatisierten „Kikeriki" oder „Kladderadatsch". Man begreift leicht, daß ein Geist von der Kraft Anzengrubers, der auf dem gesunden Volksboden gewachsen war, in inniger Berührung mit dem Volke, begabt mit einem genialen

Scharfblick für dessen Bedürfnisse, Bestrebungen und vor allem für jene Bauernseele, die ihrer selbst nicht bewußt unter der freien Sonne der Felder sich entwickelt — daß ein gerader und in seiner Rechtschaffenheit strenger Charakter sich gedrängt fühlte, dahin zu wirken, daß das Theater, das sich direkter an das Volk wendet, erneuert, seine Erzeugnisse zur Würde der Kunst erhöht werden und als Mittel dienen sollten, Ideen von Gerechtigkeit zu verbreiten, alte Vorurteile zu beseitigen, eingewurzelte Mißbräuche auszurotten.

Es könnte demnach scheinen, als müßte Anzengruber den Tendenzdichtern beizuzählen sein, welche die Litteratur politischen oder sozialen Zwecken dienstbar machten, als wäre er ein später Ausläufer des „jungen Deutschlands". Dem ist aber nicht so. Er gehört zu keiner streitenden politischen Partei. Er hatte von dem Kunstzweig, den er pflegte, eine zu hohe Achtung, um ihn als direktes Mittel zu einem selbst hohen Zwecke zu gebrauchen.

Nur geschieht bei den gewissenhaften Darstellern des Lebens folgendes. Wofern nicht die Skepsis in ihnen das Gefühl der menschlichen Zusammengehörigkeit ganz ausgetrocknet hat, fangen sie als einfache Sittenmaler an und werden unmerklich am Ende zu Gesetzgebern der Sittlichkeit: die Erzähler und Darsteller werden zu Moralisten.

Bei der gewissenhaften Beobachtung des Volkes erkannte Anzengruber, daß es noch tief in einem Aberglauben steckte, der die Geister beherrschte, sie verdüsterte, ihnen die echte und einfache Lebensfreude verkümmerte und den Zweck des Lebens außerhalb desselben hinaustrug. Und so gelangte er durch die bloße Darstellung dahin, daß er zur Aufklärung des Volkes beitrug.

Er war aber dabei nie ein Feind der Religion. Er war auch kein alles in Zweifel ziehender oder höhnischer Kritiker des Glaubens, nicht einmal des rohen Bauernglaubens. Es genügt, seine Werke mit denen von Berg und anderen zu vergleichen, um zu sehen, wie er ihnen hoch überlegen ist, fast wie die Skizze eines Meisters einer Karikatur.

Anzengruber trat zuerst im Alter von 21 Jahren als Schauspieler mit dem Theater in Berührung. Er brachte es aber in der Kunst des Mimen nicht weit und kam nie über Nebenrollen hinaus. Sieben Jahre lang wanderte er als Mitglied kleinerer Schauspielertruppen durch die Provinz, vom Jahre 1860

bis 1866. Sehr hart müssen diese Jahre gewesen sein, die er durch kleine Städte und durch Dörfer herumstreichend zubrachte, und zwar in Begleitung seiner Mutter, die in noch jungen Jahren verwitwet und in sehr dürftigen Vermögensverhältnissen zurückgeblieben, seine treue Gefährtin war, mit ihm Entbehrungen und Drangsal und zuletzt auch den Erfolg teilte, der ihm doch am Ende zufiel. Damals lernte der arme landstreicherische Schauspieler jene Bauern kennen, die fest und anhänglich auf der Scholle leben, wo ihr Brot wächst, von einem Geschlecht zum anderen auf dem Boden, den sie bebauen und der von derselben Linie des Horizonts begrenzt ist, jenseits deren für sie keine Welt mehr besteht. Der Abkömmling der zähen und starken Landleute (denn der Großvater des in Wien 1839 geborenen Dichters war ein oberösterreicher Bauer), der sich jetzt vom Schicksal hin- und hergeworfen sah, wie ein Mensch, der keine Wurzeln hat, der wahrscheinlich von jenen soliden und seßhaften Leuten mit Verachtung angesehen wurde, konnte während seines siebenjährigen elenden Wanderlebens mit einer Art von Neid und einer gewissen Sehnsucht jene Welt durchdringen und zur künstlerischen Wiedergabe in die Tiefen seines Geistes einprägen.

In einer Erzählung „Wie mit dem Herrgott umgegangen wird" — es ist die Geschichte eines Schauspieldirektors, der, wenn der Regen ihm eine Vorstellung vereitelte, das Kruzifix seiner Stube herunterriß und es auf dem Boden mit Füßen trat — berichtet er die Wechselfälle einer solchen Schauspielertruppe, die in einem Stalle ihre Aufführungen hält, und deren Direktor jeden Abend mit Schrecken daran denkt, ob er die Kosten werde herausschlagen können und ob Jupiter Pluvius durch Ueberschwemmung seiner Bühne nicht die wenigen bäurischen Zuschauer zerstreuen wird, die er mit unendlicher Mühe von Hof zu Hof zusammengelesen hat, selbst auf die Gefahr hin, zur Vergeltung seiner Bemühungen um die Kunst laute bäurische Vorwürfe oder auch Stockschläge zu bekommen. Die ganze Geschichte atmet eine belustigende Komik; aber man sieht, daß die einzelnen Umstände nach dem Leben beobachtet und aus einer schmerzlichen Erfahrung heraus erzählt wurden.

Als Anzengruber nach Wien im Jahre 1866 zurückkehrte, erkannte er bald, daß er nicht durch Ausübung der Schauspielkunst an einem kleinen Theater und auch nicht als freier Schriftsteller mit dem Honorar, das er für kleine Erzählungen bekam,

den Unterhalt für sich und die Mutter bestreiten könne. Er bewarb sich also, und zwar mit Erfolg, um ein kleines Amt bei der Polizei — wie früher Ludwig Börne einige Zeit Polizeiaktuar seiner Vaterstadt Frankfurt a/M. gewesen war. Und wie einst sein Vater, Johann Anzengruber, auch ein kleiner Beamter, in seinen freien Stunden und zur Nachtzeit Dramen und Gedichte schrieb — was ihn wohl vorzeitig ins Grab brachte —, so schrieb auch er jetzt Erzählungen und Theaterstücke, die er immer in die Schublade zurücklegen mußte, da er kein Mittel fand, sie auf die Bühne zu bringen. Ein einziges Mal wurde ein Stück von ihm, „Der Versuchte", mit Beifall aufgeführt.[1]) Als ihm so einmal ein interessanter Dramenstoff einfiel, redete er davon mit seiner Mutter. Sie ermutigte ihn, den Plan auszuführen, obwohl sie dachte, daß das Stück mit den übrigen Arbeiten in der Schublade liegen bleiben würde. Anzengruber bearbeitete den Stoff; es war der „Pfarrer von Kirchfeld".

* *
*

Dieses Volksstück mit Gesang in vier Akten machte sofort Ludwig Gruber — denn so verkürzte der Dichter seinen Namen — mit einem Schlage berühmt. Er kam dadurch in die Zahl der Theaterdichter und wurde von der Dunkelheit und den Entbehrungen des einförmigen Lebens eines kleinen Beamten befreit, um ein nicht weniger mühsames, nicht viel mehr einbringendes, aber genialeres Leben zu beginnen, das seinem inneren Rufe entsprach.

Bei der ersten Aufführung am 5. November 1870 im Theater an der Wien waren die Zuhörer anfangs still und riefen keinen Beifall, so daß der Dichter an einen Mißerfolg dachte und beinahe verzweifelte. Er überzeugte sich aber bald, daß der Erfolg seines Werkes einer der besten war, ein Erfolg nämlich, der sich nicht sofort in lärmendem Beifall kundgiebt, sondern die Zuhörer ergreift, erschüttert und nachdenklich macht.

Ja, der Erfolg war groß und durchschlagend. Heinrich Laube, der Bühnendiktator, der strenge und fast nie fehlschießende Richter und Austeiler von Lob und Tadel, schrieb darüber eine Woche

[1]) Er ließ es noch nach dem Erfolge des „Pfarrers von Kirchfeld" 1871 in Graz aufführen. Das Stück ist jetzt verschollen.

später eine Besprechung für die „Neue Freie Presse", welche auch von jener sozusagen offiziellen Seite den Erfolg feststellte. In dieser Besprechung, welche dann in alle Buchausgaben überging, ist auch der Grund der starken Wirkung angegeben, mit den echt Laubeschen, praktischen Worten: „Wie sonst die alten Habitués des Burgtheaters, so verstanden die Leute aus dem Volke die nur erst leise berührte Pointe jeder Scene auf der Stelle und eskomptierten die ganze Scene schon, wie der Börsenmann sagt, ehe sie noch enthüllt war."

Noch heute wird der „Pfarrer von Kirchfeld" gegeben, und er gefällt immer.[1]) Und dennoch ist es nicht das beste von Anzengrubers Bühnenwerken. Es besitzt noch in geringem Maße jenen großen Vorzug der Anzengruberschen Kunst, die Wahrheitstreue. Es ist vielmehr idyllischer und leicht idealisierter Art. Es bleibt daher einsam unter seinen übrigen Stücken. Es steht, wenngleich in nicht so hohem Grade wie Grillparzers „Ahnfrau", dem ganzen übrigen Schaffen des Dichters gegenüber isoliert und verschiedenartig da.

Das künstlerische Verdienst ist zwar auch in diesem ersten zur Aufführung gelangten Anzengruberschen Drama sehr beträchtlich. Aber mehr als der unleugbare künstlerische Wert war es die darin im günstigen Zeitpunkt verfochtene politisch-religiöse These, welche den außergewöhnlichen Erfolg des „Pfarrers" hervorrief, ihm sofort die Herzen der Zeitgenossen eroberte und den Namen des Dichters auch über die schwarzgelben Grenzpfähle hinaustrug.

Es war damals die Zeit der Aufhebung des Konkordats in Oesterreich. Die Geister waren erregt durch den Kampf zwischen den freisinnigen Grundsätzen und der blinden Unterwerfung unter Rom. Liberale und Ultramontane standen in hitzigem Kampfe einander gegenüber. Nun kam der „Pfarrer von Kirchfeld" mitten in jene Gärung hinein und brachte vor die Augen und Herzen der Zuschauer einen Fall, wo die beiden Prinzipien plastisch in

---

[1]) Und zwar nicht nur auf süddeutschen Bühnen. Nach einer Aufführung im Königlichen Theater zu Hannover, fast dreißig Jahre nach Abfassung des Stückes, schrieb Richard Hamel („Hannoversche Dramaturgie," S. 108): „Wem als Zuschauer in solchen Augenblicken echter dichterischer Prophetie und Offenbarung das Blut nicht in jäher Lust zum Herzen schießt, der muß schon zur Gemeinde des Grafen Finsterberg gehören, denen ihre selbstischen Vorrechte höher als alle Menschheit stehen, oder ihm muß das Fischblut skeptischen Hohnes langsam in den Adern fließen."

Streit gesetzt wurden, nicht durch Erörterung von Theorien, sondern durch einen dramatischen Konflikt, durch einen Kampf des Lebens und um das Leben. Und sie wurden nicht nur in einem Beispiele lebendig verfochten, sondern fast symbolisch in zwei Personen verkörpert, die schon durch den Namen den Kampf der Aufklärung mit der Geisterverfinsterung ausdrückten: im Pfarrer Hell und im Grafen Finsterberg.[1])

Hätte das Drama sich auf den Gegensatz von zwei personifizierten Prinzipien beschränkt, so würde es wohl zu seiner Zeit einen großen Erfolg erlangt haben, doch es wäre gewiß nicht bis heute lebendig geblieben. Aber die prometheische Kraft der Menschenbildung, die im Dichter lag, sah im Vertreter der Aufklärung, im Pfarrer Hell, nicht einen blutleeren, theoretischen Schatten, sondern einen lebenden Menschen, in jenen bestimmten Zuständen, liebend, denkend und leidend. Und um ihn herum bewegt sich ein buntes Volk kleiner Leute, jenes Bauernvolk, das unter der Sonne sich rührt, im wahren Leben der Felder, bei dem die ewigen Vorgänge: Leben und Tod, Freude und Leid, Haß und Liebe einen besonderen Geschmack von Wirklichkeit besitzen.

Jenem Posaunenrufe der brennenden Zeitfrage hat man es aber zu danken, daß das besondere Verdienst Anzengrubers als tiefblickenden Darstellers des Bauernlebens zuerst, dann des städtischen Volkslebens und der Volksseele, zu allgemeiner Kenntnis und Geltung gelangte. —

Daß der Großstädter Anzengruber, der außer auf seinen Wanderungen als Schauspieler auch im Sommer nie aus der Umgebung von Wien herauskam, der nie das Hochgebirge gesehen hatte, dennoch das Bauernleben so gut darstellte — von Kleinigkeiten darf man absehen —, scheint sonderbar zu sein. Dem wirklich von Bauern stammenden, auf dem Lande aufgewachsenen und mit dem Bauernleben in beständiger Fühlung stehenden großen Volksdichter aus Steiermark, Peter Rosegger, kam das wie ein Rätsel vor, und er wollte es dem Freunde gegenüber auf Vererbung zurückführen. Anzengruber gab aber selbst die Lösung. Er meinte nämlich: „Was das Unerklärliche in meiner

[1]) Bei der bekannten Vorliebe Anzengrubers für bedeutungsvolle Namen ist es vollkommen unnütz, an den Kardinal Schwarzenberg von Prag oder an den Erzbischof Fürstenberg von Olmütz, zwei Hauptführer der ultramontanen Partei jener Zeit, zu denken.

Produktionskraft anlangt, so bin ich mir selbst dahintergekommen, daß ich als unruhiger Geist mit stets abspringender Phantasie immer und allzeit aus flüchtigen Begegnungen und wechselnden Bildern mehr Anregung zog und bleibendere Eindrücke gewann, als im ständigen Verkehr und dauernder, gleicher Umgebung; daß ich aber in solcher Weise genügend oft mit Bauern zusammenkam und ihre Hausungen besuchte, das ist sicher."[1]) Dieser „unruhige Geist mit stets abspringender Phantasie" ist eben das poetische Anschauungsvermögen, die dichterische Intuition, die oft mehr thut als leichtfertige Beobachtung der Alltagsmenschen oder andrerseits die peinlichste Aufmerksamkeit kleinlicher Milieuschilderer. So hat Schiller im „Tell" das schweizerische Hochgebirge und das schweizerische Volk sehr gut dargestellt, ohne je dieses Land gesehen zu haben.[2]) Allerdings, wie Schiller aus mannigfaltigen Quellen Belehrung über die Schweiz schöpfte, so fragte oft Anzengruber bei Rosegger nach Kleinigkeiten, nach Aeußerlichkeiten an.

Eine bescheidene Dichtungsgattung hat Anzengruber mit dem Bauerndrama gewählt. Das Volksstück blühte zwar in Wien und hatte sich zum Teile, besonders durch Kaiser, zu einer Darstellung des Volkslebens, zum Lebensbilde erhoben. Doch stand es künstlerisch noch recht niedrig, und eigentliche Bauerndramen gab es nicht darunter. Die einzelnen Bauernpersonen, die darin vorkamen, dienten nur, um gemeine, grobe Komik zu erregen. Mosenthals Bauernstücke „Der Sonnenwendhof" (1857) und das drei Jahre vor dem „Pfarrer" geschriebene „Der Schulze von Altenbüren" (1867) — sowie in gewissem Sinne seine „Deborah" — fanden zwar Anklang, aber es waren falsche Bauern, Theaterbauern, können mit den besseren Stücken Anzengrubers nicht verglichen werden, und haben wohl keinen Einfluß auf ihn ausgeübt. (Gutzkows schwäbelnde „Liesli" war wohl schon damals tot und vergessen.) Anzengrubers Verdienst ist es nun, das Bauernstück geschaffen und zu künstlerischer Würde erhoben zu haben, wobei er die ethnischen Eigentümlichkeiten des Volkes beibehielt und her-

---

[1]) Anton Bettelheim, „Ludwig Anzengruber" (Berlin 1894) S. 154.

[2]) Um von zeitgenössischen Schriftstellern zu reden, die mir gerade in den Sinn kommen, so weiß ich von Ada Negri, daß sie das Meer besang — und wie! —, ohne es je gesehen zu haben, und von dem zu früh verstorbenen und noch nicht genug gewürdigten Romanschriftsteller Emilio de Marchi, daß seine von allen gelobte Schilderung von Neapel im Romane „Il cappello del prete" geschrieben wurde, als er Neapel noch nicht gesehen hatte.

vorhob. Und diese Gattung trat kühn an die Seite der überlieferten dramatischen Gattungen, und stellte mit Wirklichkeitstreue die ewige menschliche Natur in ihrer unverhüllten und instinktivsten Form dar: in der des Bauern. Anzengruber pflegte selbst zu sagen:

> „Das Kostüm des Bauern ist mir das bequemste, weil darin der ursprüngliche Mensch noch am deutlichsten zum Ausdruck kommt, ohne daß ich notwendig habe, die Kulturschminke und Konvenienz des modernen Menschen erst abzukratzen." —

Der junge Pfarrer Hell wird in seiner Pfarre Kirchfeld zur Vorsehung jener Bauern. Dank ihm stehen die Wirtshäuser leer, hören die Raufereien und Lüderlichkeiten auf. Aber für den Grafen Finsterberg, den Kirchenpatron des Sprengels, ist er kein hinreichend gefügiges Werkzeug der Kirche, weil er ihre damalige Politik nicht unterstützen will. Hell ist kein Mann für die herrschende und streitende Kirche im Sinne der Ultramontanen. Für ihn ist „die Macht der Kirche der Glaube, und der wohnt im Menschenherzen, hier herrscht die Kirche als Friedensfürstin und hier auch ist ihr Kampfgefild gegen die finstern Leidenschaften und Laster". Dies erklärt der junge Priester in der langen Diskussion zwischen den beiden in der zweiten Scene des ersten Aktes, die gewiß nicht eine der glänzendsten des Stückes ist. Sie ist ein guter Leitartikel in contradictorio. Glücklicherweise ist es bloß eine Scene, und sie bleibt vereinzelt, nicht nur in diesem Stücke, sondern in allen Dramen Anzengrubers. Sonst versteht er es durchwegs, die Lehren, die er geben wollte, die Wahrheiten, die er ins Licht zu setzen strebte, aus den Vorgängen auf der Bühne entspringen zu lassen. Ein einziger Satz, der im passenden Augenblick von einer handelnden Person ausgesprochen wird, gleichsam als Folge der Handlung, klingt oft durch den Geschmack erlebter Erfahrung viel wirksamer als die beste Rede und als die eleganteste Untersuchung. Wirksamer als die lange Rede des Pfarrers Hell vor Finsterberg über die Einmischung der Kirchengewalt ins bürgerliche und staatliche Leben klingt z. B. der mit einem Faustschlag bekräftigte zornige Ausruf des Bauern Gelbhofer in den „Kreuzelschreibern": „Ich möcht' doch wissen, wie s' dazu kämen, daß sie sich zwischen Mon und Weib einmischen."

Hell kümmert sich nicht um die Drohungen des galligen Patrons, der ganz offen von Exkommunikation redet. Er geht

seinen Weg weiter, denn er ist weder zum Gleichgültigen noch zum Abtrünnigen zu gebrauchen. Er merkt aber nicht, daß in seinem eigenen Hause und in seinem eigenen unbefangenen Herzen für ihn eine noch weit schwerere Gefahr lauert als die Unzufriedenheit und Böswilligkeit des Grafen Finsterberg. Ein alter Amtsbruder, der Pfarrer eines armen Dörfchens im Gebirge, der trotz seinen grauen Haaren naiv wie ein Kind ist — er erinnert ein wenig an Bruder Martin in Goethes „Götz" — bittet Hell, er möchte sich eines braven, verwaisten Dirndls aus seinem Dorfe annehmen. Und Hell nimmt sie als Stütze seiner alten Wirtschafterin ins Haus. Unmerklich, unbewußt entsteht im Herzen des jungen Priesters eine Neigung zu der unschuldigen Annerl, die im vollen frohen Zauber ihrer Jugend in dem ruhigen behaglichen Pfarrhause wieder auflebt. Er merkt nicht die Hinterhältigkeit des Gefühls, das sich in sein Herz einschleicht, ihm eine so süße Freude an seinem Heim giebt und ihm die verlorene Familie, besonders die kurz vorher verstorbene Schwester, die gleich Annerl „brav, klug und schön" war, ins Gedächtnis zurückruft. In einer Stunde des Vertrauens, als die beiden unschuldigen Seelen sich treffen, schenkt er ihr ein goldenes Kreuzchen, ein Andenken seiner Mutter, und äußert den Wunsch, da sie sich einmal zu dienen entschlossen habe, da ihr im Pfarrhause nichts abgehen werde, so möchte sie bei ihm bleiben, ihn nicht verlassen. Sie reicht ihm die Hand und sagt einfach: „Mein Lebtag net!"

Ihn über seinen Seelenzustand und über die Art des Gefühls, das er zu dem Mädchen hegt, aufzuklären, dafür sorgt sein Feind, der einzige, den er im Dorfe hat — oder eigentlich nicht einmal sein persönlicher Feind, sondern des Gewandes, das er trägt: der Wurzelsepp. Seitdem der frühere Pfarrer seine Heirat mit einer geliebten Dirne verhindert hat, weil sie eine Lutherische war, wodurch er sein Lebensglück vernichtet sah und sich einem halbwilden Leben auf den Bergen ergeben hat, wo er seinen elenden Unterhalt durch Kräutersuchen gewinnt (daher sein Name), haßt er fanatisch jeden, der den schwarzen Priestertalar anhat.

Er hat hinter dem Zaune des Pfarrgärtchens das Gespräch Hells mit Annerl (es war am Abend) belauscht und sofort die Liebe erkannt, die unbewußt in jenen beiden reinen Seelen entstanden war. Es freut ihn, „ein' von ihnen da zu sehn, wo er vor zwanzig Jahren sich g'wunden hat wie ein Wurm". Wild

fährt er ihn an: „Leugn'st vielleicht, daß du der Dirn — der Ann' gut bist? . . . Du willst's halten und nit lassen für dein Lebtag! Un dö Dirn soll dir gleichgültig sein?" Es seien, meint Sepp, nur zwei Wege für den Pfarrer da: „Du kannst die Dirn entweder in Unehr'n halten, dann bist du den Kirchfeldern ihr Mann nimmer, oder du kannst s' mit Herzleid fortziehen lassen, dann is dir Kirchfeld und die ganze Welt nix mehr! kein dritten Weg hast net!"

Gewaltig ist der Eindruck auf das Gemüt des jungen Priesters, sowie schrecklich der Kampf zwischen seiner Pflicht und der unbewußt in seinem Herzen entstandenen Liebe. Er geht in die freie Natur hinaus, um Frieden, Ruhe für „sein Blut, das gegen Herz und Hirn strömt", zu suchen.

Inzwischen führt Sepp seine Drohung aus. Er bringt seine Verleumdung unter die Leute. Und das Kreuzchen, das Annerl offen vor ganz Kirchfeld trägt, dient zum Beweise. Mit einem Schlage ist die Frucht der langen Mühe des guten Priesters für die Sittenverbesserung seiner Pfarrkinder verloren. Die Wirtshäuser füllen sich von neuem, und die auf dem Dorfe normalen Schlägereien fangen wieder an.

Bei einer von diesen hat ein Bursche aus dem Heimatsdorf der Annerl den Mut, den Ruf des Mädchens und des Pfarrers zu verteidigen. Alle wenden sich gegen ihn, und er kriegt die Schläge von allen. Der gute Michel war vor der Annerl von St. Jakob in der Einöd' nach Kirchfeld gekommen, weil sie seinen Werbungen gegenüber gleichgültig zu sein schien. Seitdem sie in Kirchfeld ist, hat er sie gemieden. Aber jetzt, da er die Schläge ihretwegen bekommen, faßt er sich ein Herz, und besucht sie auf dem Pfarrhof. Er erzählt ihr von der Rauferei, übergiebt ihr das „Betbüchel" ihrer Mutter selig, das er bei der Auktion erstanden hat, und bekommt schließlich „die Kuraschi", ihr vorzuschlagen, daß sie ihn doch heiraten möge: so würden alle bösen Zungen des Dorfes verstummen müssen.

Annerl läßt sich von den vielen Beweisen der Liebe des Burschen rühren; aber mehr noch treibt sie zur Einwilligung der Gedanke, daß dadurch die Verleumdungen gegen den Pfarrer ein Ende nehmen werden und der verehrte Mann wieder zu Frieden und Ruhe kommen werde. Und rasch entschlossen — wie es ihre Art ist — redet sie darüber mit Hell, der im Laufe der schrecklichen Nacht sich selbst wiedergefunden hat. Er hat den dritten

Weg gefunden, den Sepp in Abrede gestellt hat, den einzigen schmerzlichen, aber erhabenen Weg, um aus jener schwierigen Lage herauszukommen: er wird entsagen, und die Liebe für die ihm anvertrauten Seelen, die väterliche Sorge für seine kleine Gemeinde, wird in seinem Herzen den Platz des häuslichen Lebens einnehmen, das ihm versagt ist. So wird sein Herz weiter werden, und nach dem Opfer wird es jubeln. Da Annerl darauf besteht, wird er sie auch selbst trauen.

Und es kommt bald die Gelegenheit, seine Vorsätze auszuführen und seine werkthätige Liebe zu der kleinen ihm anvertrauten Herde zu bewähren. Die Mutter des Wurzelsepp hat sich umgebracht. Sie hatte sich nach dem Unglück des Sohnes „hintersinnt“, war auch wild geworden und mied, wie der Sepp, die Kirche. Sie war aber ein frommes Weib gewesen und hat auch einen Sparpfennig beiseite gelegt, um ein anständiges Begräbnis zu bekommen. Nun könnte sie aber nach dem Brauche nicht in die Kirche gebracht und müßte außerhalb des Friedhofs bestattet werden. Der Wurzelsepp kommt nun verstört zum Pfarrer, um diesen, auch durch Geld, zu bewegen, daß er der Mutter ein ehrliches Begräbnis zuteil werden lasse. Der Pfarrer denkt nicht an die grimmigen Worte und an die Verleumdungen des Unglücklichen und bewilligt ihm, mit entrüsteter Zurückweisung des angebotenen Geldes, seine Bitte: denn er habe nie daran gedacht, die geweihte Erde jemandem zu weigern, der sie für seine Toten verlange, und auch ihm nicht für seine Mutter. Doch nicht nur das. Er benützt die günstige Gelegenheit, die Erschütterung des Unglücklichen, und findet den Weg, in jene verfinsterte Seele, welche Schmerz und Menschenhaß jedem zärtlichen Gefühle verschlossen haben, einen Strahl des milden und göttlichen Lichtes des Evangeliums dringen zu lassen. Sepp ist anfangs verwirrt, fast bestürzt. Er kann es nicht begreifen, wie jener Mann, den er verfolgt und verletzt hat, ihm nicht nur verziehen habe, sondern gegen den wilden Menschen, der auf den Höhen außerhalb der Gesellschaft lebt, so wohlwollend, so brüderlich ist: „Du redst ein' in die Seel' hinein, als ob d' wüßt', was einer sich z' tiefst drein denkt“, und besiegt fällt er zuletzt auf die Kniee: „Mach' du mit mir, was du willst; — du — du bist doch der Rechte!“ Er wird jetzt nicht mehr in der Wildnis hausen, ein Feind Gottes und der Menschen, sondern er wird unter seine Nebenmenschen zurückkehren, und ein nützliches Mitglied der Gesellschaft werden.

Am Morgen der Hochzeit Annerls betrachtet Hell von einer Anhöhe seine kleine Pfarre. Der Gedanke, diesen einfachen Seelen im Leben zu helfen, sie zu trösten und zu leiten, „zum freien Ausblick in die weite Gotteswelt und drüber hinaus ins Land der Sehnsucht“, ist eine erquickende Labung für sein gequältes Herz und hat den ganzen Duft des gebrachten Opfers. Der Priester erlebt einen Augenblick mystischer Extase, zu der die Naturscene, der verschleierte Klang der Orgel in der Kirche, wo man den heiligen Ritus vorbereitet, gleichsam zur Stimmung dienen:

> „Was ziehst du dich zusammen, kindisch Herz, um nur für ein Bild Raum zu lassen, (nach der Kirche) wo doch die alle dort in dir ein Fleckchen wollen, das sie beherbergt? O werde wieder weit, wie ich dich brauche, wie du es immer warst gewesen, wenn es sonst ein Opfer galt, und so wie sonst, wenn es gebracht ist, dann magst du höher schlagen!“ [1])

Dann tritt er in die Kirche.

Inzwischen kommt die Botschaft, daß Hell vor das Konsistorium gefordert wird, um von seiner Aufführung Rechenschaft abzulegen, und mittlerweile müsse er sich aller priesterlichen Funktionen enthalten.

Wie ein Blitzstrahl trifft diese Nachricht den armen Mann, eben als er aus der Kirche tritt, wo er mit blutendem, aber starkem Herzen das Opfer alles Irdischen in ihm gebracht hat. Er hat das geliebte Mädchen verloren. Und jetzt verliert er seine Gemeinde, die einzige Stütze, an die er nunmehr sein ganzes Leben gelehnt hat: „Dieses Opfer — umsonst — und verhöhnt!“ Er denkt an den Kaplan Cyrill, der auch zur Verantwortung gefordert wurde, und den man ertrunken aus dem Bach gezogen. Annerl aber, mit jenem Tiefblicke, der weiblichen Seelen eigen ist, merkt sogleich den schrecklichen Vorsatz, der im Geiste Hells auftaucht, und sie ruft ihm zu:

---

[1]) Wie ein Mißton klingen diese edlen Worte — die ebenso schön metrisch sind wie Egmonts Monolog vor dem Tode — in den Gedanken aus: „die Brüder jener Tage, denen dieses Kleid nicht mehr den Kampf zwischen Schande und Entsagung zur Pflicht macht“. Dieser Stoßseufzer gegen den Cölibat — auch die Worte klingen prosaisch gegen den jambischen Tonfall des Vorhergehenden — ist zwar bei Anzengruber, wie bei anderen Volksdichtern, z. B. Rosegger und Auerbach, nicht selten, aber der Parteimann Anzengruber hat hier dem Dichter einen Streich gespielt: jener Protest ist ein fremder Tropfen in der Gestalt dieses Pfarrers.

„Du darfst's nit, Pfarrer, du mußt das deine tragen, bei dem, was in derer Stund zentnerschwer auf mir liegt, du mußt! Du weißt, ich hab's auf mich g'nommen, weil ich um dich alles, alles ertragen hätt', nur kein' Fleck auf deiner Ehr'! Ich schau' nit um, ob noch a Weib mir gleich und so stark wär' als ich; ich hab' jetzt nur dich vor Augen, du mußt der bleiben, der du gewesen bist, der Mann, dem keiner gleich ist, zu dem ich aufschaun kann in meiner Not wie zu ein' Schutzheiligen ..."

Und es gelingt ihr, das Versprechen zu erlangen, daß er seinen unseligen Vorsatz nicht ausführen wird. Er wird also zum Konsistorium hingehen, „wie Luther einst nach Worms".[1]) —

Dieser Charakter Hells ist stark idealisiert. Er soll nicht einen Menschen, ein Individuum vorstellen, wie sie im Leben vorkommen, sondern einen überlegenen Menschen, einen Glaubenshelden, der zugleich ein Held der Aufklärung ist. Er blieb, wie wir schon sagten, in Anzengrubers Werken vereinzelt. In diesen findet man noch viele gute Priester, aber mit kleinen Fehlern, mit besonderen Eigenschaften, so daß ihre Darstellung der Wirklichkeit entspricht.

Auch Annerl ist idealisiert, und viel weniger wahrheitsgetreu als die unzähligen Frauengestalten vom Dorfe, die ihr in Anzengrubers Werken folgten.

Ein leichter idyllischer Flor deckt dieses erste Werk unseres Dichters, und auch in dieser Hinsicht steht es vereinzelt in seinem Schaffen da.

Es hat auch die Vorzüge und Mängel aller Tendenzdichtungen. Der Verfasser stellt sich von vornherein auf eine Seite und beleuchtet diese mit allen Tugenden und allen Vorzügen, die sie liebenswert und anziehend machen können, und häuft

[1]) Gewiß hat R. M. Meyer recht, daß Hell sich nicht mit Luther vergleichen darf. Reformatoren müssen aus anderem, derberem Holze geschnitzt sein. Unser Pfarrer ist ein zu weiches Gemüt dazu. Andrerseits aber ist die von ihm angestellte Vergleichung mit Hauptmanns Johannes Vockerat auch nicht gerade passend. So weichlich wie dieser ist Hell nicht. Und vor allem hat dieser Priester einen festen sittlichen Halt, worauf er sich stützen kann. Er besitzt echten Glauben, der durch die Zurückweisung kirchlicher Uebergriffe nicht ernstlich angegriffen ist, und er besitzt die wahre evangelische Liebe zu den Menschen. Ein Mann, dessen Seele von solchen Idealen erfüllt ist, weiß schon etwas besseres mit seinem Leben anzufangen, als es, wie etwas Wertloses, wegzuwerfen.

auf die andere Partei alle Mängel und bösen Eigenschaften, die sie zuwider machen. So ist sein Sieg sicher.

Die These aber hat nichts mit dem Werte des Werkes zu schaffen. Trotz der Tendenz siegt die innere Trefflichkeit des Dramas, und es bleibt ein hochbedeutender Anfang der gesamten Produktion Anzengrubers.

* *
*

Daß er sich sofort von dieser Kunst entfernte, die etwas beweisen und erlangen will, sehen wir aus dem Stücke in drei Akten, das auf den „Pfarrer“ folgte (1871), aus der Bauerntragödie „Der Meineidbauer“.

Es war in Anzengruber ein Stück Weltsatire, wie ein Kritiker richtig bemerkte. Das Leben trat vor seine Augen mit seinen scharfen Gegensätzen, mit seinen Widersprüchen, mit dem unbeständigen Siege des Guten, mit der unsicheren Niederlage des Bösen und des Bösewichtes, und die Menschen erschienen ihm nicht von ihrer heldenhaften Seite, von der Seite des Willens, der sich geltend macht und gebietet und das Schicksal zwingt, sondern des Willens, der den Ereignissen, den Leidenschaften unterworfen ist, auch wenn er sich für frei hält, des Willens, der impulsiv handelt, auch wenn der Mensch sich einbildet, er habe alle Gründe seines Handelns erwogen. So zeigte sich ihm auch die meisterhafte Gestalt seines Meineidbauers.[1]

Mathias Ferner hat diesen traurigen Namen bekommen, weil er durch einen falschen Schwur, es sei kein Testament vorhanden, die Zuhälterin seines älteren Bruders und dessen zwei uneheliche Kinder um den Besitz des Kreuzweghofs gebracht hat. Er ergiebt sich dann frommen Werken, möchte auch seinen Sohn Franz zum Priester heranbilden lassen. (Dieser studiert aber — was garnicht wahrscheinlich ist — ohne Wissen des Vaters auf der landwirtschaftlichen Schule.) Er erwirbt bei den Leuten den Namen eines frommen und rechtschaffenen Bauern, und ist auch in seinem Gewissen davon überzeugt, daß er es sei. Er ist in allem glücklich, wird mit jedem Tage reicher, und das ist für ihn ein Beweis,

[1]) „Wir besitzen nicht viel Charaktere in unserer dramatischen Litteratur, die an psychologischer Tiefe, an Rundheit, an sicherer Gegenwart diesem Meineidbauer gleichkamen“, schrieb R. M. Meyer bei Besprechung dieser „Meisterkomödie“.

daß der Herr ihm seine Sünde vergeben hat. Nach vielen Jahren kommt aber zufällig ein Brief seines Bruders zum Vorschein, der von dem Testamente zu Gunsten der unehelichen Kinder redet. Mathias schwebt nun in Gefahr, Ehre und Gut zu verlieren. Die Mutter jener Kinder ist zwar schon lange an gebrochenem Herzen gestorben. Der Knabe, der sich in der Welt herumgetrieben und einem bösen Lebenswandel ergeben hatte, ist in die Heimat gekommen, um zu sterben. Aber das Mädchen, die schöne und herzhafte Vroni, ist entschlossen, ihre Rechte auf den Kreuzweghof geltend zu machen, ohne Mitleid, wie der Meineidbauer auch mit ihr keines gehabt hat. Um dem Verluste von Habe und Ehre zu entgehen, weicht Mathias auch nicht vor dem Morde zurück, und er schießt auf den eigenen Sohn, der sich der Sache der Vroni angenommen hat und den er im Besitze jenes Briefes wähnt. Als er den Totgeglaubten in den Wildbach stürzen sieht, dankt er Gott, daß der verhängnisvolle Brief vom Wasser verschwemmt werden wird und ruft an einer Martersäule niederknieend aus: „Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein. Ich hab' ja eh'nder g'wußt, du wurdst mich nit verlassen in derer Not!"

Diese mächtige Gestalt, in der Verblendung, welche die Habsucht, diese unter dem Bauernvolke so verbreitete Leidenschaft, hervorbringt, ist in beständiger Bewegung dargestellt. Wir sehen, wie dieser Charakter, hart wie ein alter Eichenknorren, sich entwickelt hat und in seiner Naturwahrheit sich zeigt, in jenem seltsamen, und doch bei Bauern nicht ungewöhnlichen Gemisch von Aberglauben und Verstocktheit, von Unwissenheit und Habsucht, wie er mit jenem dramatischen Leben bis zum Ende des Stückes vorschreitet, bis das Schicksal ihn entwurzelt.

Vor dem Sterben hört er, des Nachts, bei Sturm und Wetter, nachdem er auf den Sohn geschossen und ihn, wie er glaubt, umgebracht hat, in einer einsamen Hütte, eine alte Großmutter ihren Enkelinnen eine grausige Geschichte erzählen, die gleichsam die Fabel seines Lebens ist. Ein meineidiger Bauer, Berauber von Witwen und Waisen, dem alles im Leben nach Wunsch gegangen ist, liegt im Sterben. Er läßt den Priester rufen, um zu beichten und hofft, er werde sich dank den vielen frommen Werken, die er sein Lebenlang gethan, leicht retten können. Der Priester aber, der ihm beisteht, giebt sich als den Teufel zu erkennen, als den Teufel, der ihn stets mit Glücksgütern gesegnet und für den der Meineidige immer gearbeitet hat, und er sagt

ihm grinsend, er sei gekommen, ihn zu holen. Der Unselige versucht, Gott und die Heiligen anzurufen; doch seine Stimme versagt. Er versucht, das Kreuzeszeichen zu machen, um den Erbfeind zu verscheuchen; doch jene Hand, die er einst zum falschen Schwure erhob, versagt ihm jetzt den Dienst. Und so verstirbt der Elende zu ewiger Verdammnis. Unser Meineidbauer, der dies anhört, wird vom Schlag gerührt und stirbt verzweifelt, denn er erkennt, daß sein ganzes Leben dem Bösen, dem Teufel, gewidmet war. Auch er, der frei zu sein wähnte, stand ganz unter der Macht seiner bösen Leidenschaften. —

Der Ausgang des Stückes ist aber glücklich. Es triumphiert die Jugend und die Liebe. Franz, der Sohn des Meineidbauern, ist von seinem Vater nur verwundet worden. Er wird von Schmugglern aus dem Bache gezogen, in die Hütte „Zur Grenze" gebracht, wo Vronis Großmutter ein kleines Wirtshaus führt. Jetzt ist er in der Gewalt des Mädchens, die ihn zum Bettler machen könnte. Doch schon von ihrer ersten Begegnung an gefielen einander die beiden ehrlichen jungen Leute. Jetzt lieben sie sich, und der Haß der Väter wird in der Liebe der Kinder vergessen:

> „Franz, wann d' wieder frisch bist, gehst doch mit mir in die Berg', und von der höchst' Spitz' woll'n wir 'nausjauchzen ins Land: Aus is's und vorbei is's, da sein neue Leut' und die Welt fangt erst an!"

Bemerkenswert unter den episodischen Figuren des Stückes sind zwei alte Leute: die alte Burgerlies, Vronis Großmutter, die auf dem Berge in ihrer Schenke haust, wo Schmuggler und allerlei verdächtiges Volk einkehren — und der alte Großknecht auf dem Adamshofe, eine Person, die fast gar keinen Teil an der Handlung hat, die sich aber gleichwohl fest in die Seele einprägt, durch ihre ruhige Größe, durch ihre schlichte und tiefe Weisheit, durch ihr inniges Gefühlsleben — eine Figur, die an Tolstoi gemahnt.

Diese Gestalten der Sonderlinge, der „Leidensfiguren aus dem Volke", sind für Anzengruber charakteristisch, obwohl sie im allgemeinen episodisch sind. „Diese Ausnahmemenschen tragen am meisten dazu bei, dem Anzengruberschen Drama den Alltagsanstrich zu nehmen". [1]

[1] Franz Servaes, Präludien, 1899, S. 40.

Die Burgerlies haust einsam auf dem Berge und steigt nie zum Gottesdienst ins Dorf hinab. Die Leute halten sie daher für gottlos. Ihre Enkelin Vroni wirft ihr das vor, und die Alte antwortet:

> „— Glaubst, ich bin dös über Nacht word'n, was ich bin? Da hab'n mehr Jahr' dran g'arbeit', als du auf der Welt bist. A Nacht hat's freilich fertig 'bracht, dö nämlich, wo dein' Mutter mit eng zwa Kindern an mein' Thür 'pocht hat, weil s' vom Meineidbauer vom G'höft g'jagt worden is . . . . Seither war's fertig in mir. Dö Welt taugt mir nit, wo so was drin g'schehn kann."

Wieder ein Mensch, der sich der Ungerechtigkeit der Welt wegen mit Gott verfeindet. Daß der Dichter sie aber nicht ausschließlich als Sprachrohr seiner eigenen Ueberzeugung betrachtete, erkennen wir aus vielen anderen Menschen, welche trotz der Ungerechtigkeiten, die ihr Lebensglück zerstörten, fromm und sanft und liebevoll bleiben. So der alte Reindorfer im „Schandfleck", die „fromme Kathrin" und der alte Martl in der „Begegnung" (1877). So schon hier neben der ungläubigen, verbitterten Burgerlies der frommergebene, milde Großknecht, für den der Sonntag in der Kirche den einzigen Trost und die einzige Freude seines Lebens bildet. Und er hat ein trauriges Leben durchgemacht. Er liebte, ohne Gegenliebe zu finden, und blieb immer dem Andenken der Jugendgeliebten — es war Vronis Mutter — treu. Und wenn er, während die Orgel feierlich tönt, sein Gebetbuch aufschlägt, wo drin „das Veigerl is, vom Bach, wo wir's erst' mal vertraulich miteinand' g'redt hab'n und ein paar Blatteln weiter von dem Strauch auf ihr'm Grab die wilde Rosen", so macht er alle Episoden seines armen Lebens nochmals im Geiste durch, die frohen und die traurigen, und nimmt den Frieden, den er jetzt auf dem Adamshof genießt, dankbar als eine Gabe des Himmels an. Ja, es wäre ihm nicht recht, wenn er all das nicht erlebt hätte.

Etwas sentimental, gegen Anzengrubers Art, wie auch sonst der Tod des Meineidbauers etwas romantisch dargestellt ist. Aber doch nicht falsch, und man möchte es ungern missen.

* *
*

Auch in der Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten „Die Kreuzelschreiber“ (1872), welche auf den „Meineidbauer“ folgte, triumphiert die Liebe und das Leben. Der Stoff des Stückes hätte leicht einem schlüpfrigen Schwanke Entstehung geben können. Und es ist ein Verdienst unseres Dichters, daß er bei seiner dramatischen Ausführung überall die Würde der Kunst bewahrt hat. Ja, man konnte schon diese Komödie aristophanisch nennen, wenn man nämlich darunter großzügige Komik auf politischer Grundlage versteht: denn von zu krassen Natürlichkeiten, die bei den Athenern keinen Anstoß erregten, zu unseren Zeiten aber unangenehm, ja unerlaubt sind, hat sich Anzengruber selbstverständlich fern gehalten.

Die Bauern einer oberbayrischen Gemeinde unterschreiben auf Anstiften eines „Großkopfeten“ eine Zustimmungsadresse an Döllinger gegen die neuen Dogmen. Da sie nicht schreiben können, so unterzeichnen sie, wie es bei Bauern üblich ist, mit einem Kreuze: daher ihr Name. Die über eine solche Unbotmäßigkeit gegen die Kirche empörten Beichtväter ihrer Weiber befehlen diesen, daß sie den Männern die Gemeinschaft von Tisch und Bett verweigern, bis sie nicht die Zustimmung widerrufen und für ihre Sünde Buße gethan haben. Das zu erlangen, wäre bei dem Charakter dieser Kreuzelschreiber, die keineswegs von hohen Idealen getragen sind, gar nicht schwer. Der Haken liegt aber in der auferlegten Buße: einer Pilgerreise nach Rom. So kommt es, daß dieser Befehl der Beichtväter das Dorf in hellen Aufruhr versetzt.[1]

Und hier führt uns Anzengruber, der, noch vor den modernen Naturalisten, in seinen Komödien mehr auf die Schilderung des Lebenskreises, des Milieus, als auf Intrigue Gewicht legte, mehrere Paare solcher bestraften Kreuzelschreiber vor. Zuerst der Gelbhofbauer mit seiner Sepherl, ein frischverheiratetes Paar, für das die Trennung sehr hart ist: wo das kluge Frauchen ihren Huber zu bändigen versteht, der schreit, lärmt, protestiert, aber schließlich doch das Haupt beugt und den Widerruf zusagt, nachdem er aus Aerger im Wirtshause tüchtig gerauft und alle hinausgeschmissen hat. Da öffnet ihm das Weibchen, das sich in der Schlafstube eingeriegelt hat, das Fenster, an dem er hineinklettert. Diese

[1] Nach Bettelheim (S. 158) gab eine Zeitungsnachricht vom Jahre 1871 Anlaß zu diesem Drama, also „ein wirklicher Vorfall, nicht die aristophanische Lysistrata“.

Scenen sind von einer kühnen und sinnlichen Lebendigkeit, ein treues Bild jenes Dorflebens, das Anzengruber so gut zu schildern verstand.

Das andere Paar ist der alte Brenninger und seine Annemirl, die ihn nach fünfzig Jahren der Ehe, in der sie sieben Kinder begraben haben, aus der Kammer verbannt und unter der Bodenstiege schlafen läßt, dem Knechte „den schön' neuchen brennroten Brustfleck" schenkt, den sie dem Alten „zu d' Feiertag" schon versprochen hat, und dem „Nixnutz" die Schüssel mit seinen Speckknödeln und dem Salat zu fressen giebt. Die Erzählung von dieser grausamen Behandlung, die der Alte im Wirtshause macht, ist trotz ihrer Komik voll von so großem und so offenbarem Schmerz, durch den Bruch einer so langen Vereinigung, die nun einmal für ihn zur Lebensbedingung geworden ist, daß das Unglück des armen Alten uns rührt: „Ich hon eh' nix mehr z' suchen auf derer Welt! Und mein' Ordnung hon ich a nimmer — und wo ich mein' Ordnung nit hob' . . ." In diese Worte faßt er seine ganze Verlassenheit und Hilflosigkeit zusammen, die ihn dazu bringen, daß er sich im Flusse ertränkt. —

Hart ist für die Kreuzelschreiber die Strafe, und nicht weniger hart die Buße, auf der ihre Weiber bestehen. Da kommt, sie aus der Verlegenheit zu ziehen, der Steinklopferhanns, ein alter Junggesell, ein „Monbua", der lachende Dorfphilosoph — eine der besten Figuren der Anzengruberschen Dramen. Er spricht seine Weisheit nicht in großen Reden aus, wie der großkopfete Großbauer von Grundldorf, der die Unterschreibung der Adresse angestiftet hat. Er hat auch nicht einmal mit unterschreiben wollen, denn er bemerkt schalkhaft und richtig: „Hast du bisher 's ganze Pfund 'glaubt, werd'n dich die paar Lot Zuwag' a nit umbringen. . . . Wann d' a G'schrift brächt'st, wo drinn stund: dö Großen soll'n nit mehr jed' neu' Steuerzuschlag von ihnere Achseln abschupfen dürfen, daß er den armen Leuten ins Mehlladel, in'n Eierkorb und ins Schmalzhäfen fallt, sondern sie sollten ihn, wie er ihnen vermeint is, die's haben, auch alleinig trag'n — ah ja, Großbauer, da setz' ich schon meine drei Kreuzel darunter."

Dieser Steinklopfer, der nach einer schweren Krankheit, die er oben in seinem Steinbruch durchgemacht hat und von der er sich „wie ein Hund kurierte", als er sich mitten in der freien Natur, in der Einsamkeit wieder aufleben fühlte, sich seine pantheistische und optimistische Philosophie bildete („Du g'hörst zu

dem all'n und dös all' gehört zu dir. Es kann der nix g'scheh'n und 's ist a lustige Welt"), findet das Mittel, daß die Weiber selbst, die eingesehen haben, wie schwer es für sie sein würde, allein alles zu bewirtschaften, sich dem Abzuge der Männer widersetzen und alles zum alten zurückkehrt.

Er erregt ihre Eifersucht auf zweierlei Weise. Er macht ihnen Furcht vor den „wällischen, schwarzaugeten Weibsleut'", die den vom Hause fernen Männern gefährlich werden können, und — was wichtiger ist — er stiftet in aller Eile den „Jungfernbund" von pilgernden Dirnen, die den Bauern folgen, „wie d' Marketanderinnen d' Soldaten". Diese Erfindung, die Bettelheim (S. 163) so ausnehmend zu gefallen scheint, der ganze Aufzug der Wallfahrer mit den Stöcken wie „Gewehr im Arm" und mit den großen Gebetbüchern in beiden Händen, die Dirndeln mit den roten Schirmen und ebenfalls großen Gebetbüchern, alle mit Rosenkränzen in der Hand, Verslein plärrend — all das hat unserem Gefühle nach etwas Possenhaftes an sich, das zum übrigen teilweise tiefen Verlauf der ganzen Komödie, deren Komik zur feinsten Ironie gelangt, nicht stimmt, sondern zum Burlesken und zum Mummenschanz herabsinkt.

Denn der Grundgedanke des heiteren, ja toll-ausgelassenen Lustspiels ist ernst. Es handelt sich, nach des Dichters Ueberzeugung, um Uebergriffe der kirchlichen Gewalt ins Familienleben, wie es sich tragisch hätte wenden sollen in der nur Fragment gebliebenen historischen Tragödie „Bertha von Frankreich" (1872 bis 1874) und im gleichzeitigen Trauerspiele „Der Graf von Hammerstein" von Wilbrandt. Nur daß die Tendenz, außer in einigen Aeußerungen des hitzigen und nicht überklugen Gelbhofbauers, nicht so stark hervortritt, wie im „Pfarrer".[1])

Ernst und tief ist auch, trotz der lustigen, komischen Außenseite, der Einsame vom Steinbruche, der in sich die bittere Erfahrung eines Proletarier-, ja eines Paria-Lebens verdichtet hat. Viel hat er ausgestanden, „der arm' Hannsl, den a Kuhdirn auf d' Welt 'bracht hat und zu dem sich kein Vater hat finden woll'n". Lieblos waren alle gegen ihn, und sahen ihn mit scheelen Augen an, weil die Gemeinde nach dem früh erfolgten Tode seiner

[1]) „An Geld und Gut, an Weib und Kind, wo s' nur ein Endl derwischen können, fassen's dich an, und du sollst dabei stillhalten wie a Geckmandl an der Wand und nur deine vorgeschrieb'nen Sprüng' dazu machen!"

„Mutter Kuhdirn'" das Kostgeld hat zahlen müssen: „Dös sündig' Volk hat nit dran denkt, daß dös für ihre Hallodereien, dö in der G'heim bleiben, eh' a leicht' Abfinden is, wann's allz'samm' so eins erhalten, dös halt auch unvorg'sehn in d' Welt h'nein-g'rumpelt is." Als er, ein halber Krüppel, vom Militär zurückkehrte, setzte ihn die Gemeinde in den Steinbruch hinauf, damit er Steine klopfe. Er gehört zu den Ausgestoßenen, gewissermaßen Out-laws (wie schon Bettelheim sagte), denen irgend ein großes Unrecht zugefügt wurde — vielen, wie eben dem Steinklopferhanns, durch die uneheliche Geburt. Manche werden verbittert und böse und nehmen ein schlechtes Ende, wie der Einsam in „Stahl und Stein" und Görg Friedner in „Hand und Herz". Andere werden bloß zu verbitterten Sonderlingen, die sich eine eigene Lebensführung und eine eigene Lebensanschauung zurechtmachen — auch der Wurzelsepp und die Burgerlies gehörten zu dieser Klasse — und mit dem Leben und ihren Nebenmenschen irgend ein Abfinden treffen.

Eine ähnliche „Eingebung" wie sein bäurischer Philosoph hatte Anzengruber selbst, als er im Jahre 1859 im Krankenhause von einem schweren Typhus genas. Ja, schon in seinen Jugendgedichten heißt es:

„Dein Leid mußt du verjubeln können,
Das ist des Daseins ganzes Glück."

Und ferner:

„Ich schrei zu dir, du All, o, sage
Du Antwort mir auf meine Frage,
O, sage du mir, was ist Leben?
Du sollst, du mußt mir Antwort geben."

Dem Narren, der so fragt, antwortet leise eine Stimme, mitten unter „scharfen und klargeründeten, sanften und leichtverwischten Gestalten", in einem „wirren Kräuseln wie Wetterwehen und Donnerkrach, wie Frühlingssäuseln, Blumenduft, wie Auferblühn und Moderluft":

„Ihr lebt mein Leben, sag ich dir
Und mehr nicht weiß ich, als wie ihr!" —
Da schwieg der Narr und wurde weise,
Denn weise sind seit alten Tagen
All jene, so nicht weiter fragen."[1])

---

[1]) Mit feinem Gefühle hatte schon Bettelheim (S. 45) hier „den Weg zum Pantheismus des Steinklopferhanns" erkannt. — Und auch zu dem

Und er hatte für diesen Verwandten an Geist, an Herz, am Willen, dem Nächsten zu helfen, eine besondere Vorliebe, und in den „Kalendergeschichten" erzählt der Steinklopferhanns sechs Märchen, die alle in Beziehung stehen mit irgend einem im Dorfe vorgefallenen Ereignisse, zu dem sie gleichsam die Moral bilden.[1])

Im Ganzen dieser Komödie, die man recht wohl auch ein Milieustück nennen könnte, wie im „Meineidbauer", in der Schilderung der Familienverhältnisse, der großen Bauernhöfe mit den zahlreichen Knechten und Mägden, sehen wir mit nur geringer Idealisierung die Wirklichkeit des Bauernlebens dargestellt, rauh in seinen Sitten wie in seiner Redeweise, wie in der harten Arbeit eines jeden Tages, aber wahr und festgepflanzt auf dem Boden, auf dem diese Menschen geboren wurden, unter dem sie ruhen werden. Noch vor der Einführung des Naturalismus in Deutschland aus Frankreich, aus Rußland, aus Norwegen, ohne daß aber, wenigstens am Anfange, wie es in jenen Ländern geschah, die wahre, einheimische Welt beobachtet worden wäre, wurde er von diesem bescheidenen Bühnenschriftsteller in Wien aus seinem natürlichen Stamme entwickelt. Er folgte dabei den Ueberlieferungen, die vorhanden waren. Er folgte dem dünnen Faden, der sich von Raimund — man denke an die Volksscenen im „Diamant des Geisterkönigs" und an die Bauernfamilie in „Alpenkönig und Menschenfeind" — durch die Verfasser der Volksstücke, die über meistens aufgeklebten Witz, Situationskomik, politische Anspielungen und Rührseligkeiten nicht hinauskamen, bis auf diesen Abkömm-

des Hauderer im „Doppelselbstmord": „Ach ja, wann man die Sunn' und 'n blau'n Himmel und 'n Wald und All's ausfrag'n kunnt, daß s' Ein'm B'scheid sageten, war recht — aber so is d' Halbscheid von All'm was af der Welt is, taubstumm." Und auch jene tiefinnerliche, „narrische" Dirne in der Erzählung „Gänsliesel" (1873) schaut immer zum Himmel und zu den Wolken empor und befragt die stummen Dinge. Und ihr ins Komische gewendetes Ebenbild der „Sinnierer" (1880) stellt auch immer naive Fragen, daß er zum Gespött der Leute wird. Und die Fragen nach dem Wie und Warum, und die Verzweiflung darüber, daß wir uns im Kreise bewegen, daß die Menschen seit sechstausend Jahren vergebens auf ein Ziel zusteuern, das ihnen immer entflieht, drückt seinem englischen Lord in der Erzählung „Teufelsträume" (1873) die Pistole in die Hand, damit er sich „über Bord" stürze.

[1]) Merkwürdig ist es — wie J. Minor aufmerksam machte —, daß der österreichische Dichter Ferdinand von Saar „die erste Arbeiternovelle", „Die Steinklopfer", zu eben der Zeit verfaßte (1873), als sich Anzengruber aus den Steinklopfern seinen Lieblingsphilosophen Hans holte.

ling von Bauern zieht. Er „vernachlässigte zwar niemals das Handwerksmäßige, das er kannte, wie wenige, und künstlerisch zu adeln wußte, wie kein anderer“[1]); er hat aber auch das Bauernleben, und das Volksleben im allgemeinen, mit scharfem und durchdringendem Blick beobachtet und mit der Intuition des Dichters, für den Leben und Wahrheit das Höchste ist.

* *
*

Die Bauernkomödie mit Gesang in drei Akten „Der G'wissenswurm“ (1874) vereinigt, möchte man mit Servaes sagen, eine Art von bäurischem Tartüffe mit einem eingebildeten Kranken. Es ist die Komödie der entlarvten Gleißnerei und zugleich des Lebens und der Lebensfreudigkeit, die über phantastische Grillen und Aengste, welche von einem frömmelnden Intriganten zu seinem Vorteil erregt und wachgehalten werden, am Schluß triumphieren. Dieser jesuitische und zugleich barocke Heuchler ist Dusterer, der Verdüsterer des Gewissens seines Schwagers, des alten reichen Bauern Grillhofer, der allein in der Welt zurückgeblieben ist und nach einem Schlaganfall, einem „Deuter“, sich Frömmigkeitsübungen und dem Anhören der phantastischen frommen Reden Dusterers hingiebt, sich um die Wirtschaft nicht mehr kümmert und keinen anderen Gedanken und Zweck hat, als sich auf den Tod vorzubereiten und noch in diesem Leben seine Sünden durch Buße, Fasten und Gebet zu sühnen.[2])

Vor allem ruft ihm sein Gewissensrat und seelischer Kerkermeister beständig eine Jugendsünde ins Gedächtnis zurück, ein Verhältnis, das er einmal, als sein Weib krank darniederlag, mit einer Magd, die auf seinem Hofe diente, unterhalten hat. Die Magd wurde dann von der Bäuerin mit einer Abfindung an Geld aus dem Hause gejagt, und Grillhofer bekam nie mehr etwas zu hören von ihr und von dem Geschöpfe, das auf die Welt kommen

[1]) Bettelheim, S. 153.

[2]) Sehr grotesk sind die Worte, die er seinem das eingebrachte prächtige Heu preisenden Großknecht Wastl („'s älteste Rindvieh da herum kann sich auf so oans nit besinna“) traurig erwidert: „— . . . ich taug' halt nix mehr auf derer Welt — na — na — mich bekümmert nimmer 's irdische, mich bekümmert nur 's himmlische Heu, wovon g'schrieb'n steht: ‚Der Mensch welkt dahin wie Heu‘; und da is mir nur um die Einfuhr in den himmlischen Heuschober!“ Er will nicht, „daß sich's Heu zwischen ihn und seinen Schöpfer drängt“.

sollte. Es quält ihn nun der Gedanke an diese Opfer seiner Sünde, die Verantwortlichkeit für ihr Schicksal, das Verderben jener Seelen. Das bildet hauptsächlich den nagenden Wurm seines Gewissens. Um diesen Wurm, der so fett, so „foast" geworden ist, zu töten, möchte Dusterer, daß Grillhofer auf jedes irdische Gut verzichte, zu gunsten der Armen, oder einer kleinen Gruppe von Armen, die er um sich hat, „beispielmäßig" zu seinen Gunsten oder zu Gunsten seiner Kinder: „Und dein G'wissenswurm, wos deßtwegen in deiner Brust war, findt nix mehr z' nagen und z' beißen und verstirbt dir elendig — aber schon elendig — der Sakra! Und all' zwei seids derlöst", und er verspricht sich in seinem Eifer: „Der Wurm fliegt in Himmel und die Magdalen' verstirbt dir elendig."

Es kommt jedoch, nach so vielen Jahren, die Nachricht, daß die Magdalen' nicht tot ist. Sie wohnt sogar nicht weit von dort im Gebirge. Grillhofer verliert keine Zeit, läßt einspannen und fährt hin, um die Frucht seiner Sünde, das Elend, das sie auf dieser Erde zur Folge gehabt, mit eigenen Augen zu sehen. Wie groß ist nun aber seine Verwunderung, als er die arme Verführte entgegenkommen sieht, ein starkes großes Weib, das über eine Meierei herrscht und unter ihrem keineswegs gelinden Scepter ihre zwölf Söhne und den Mann hält! Sie erklärt ihm aber mit recht herben Worten, sie wolle nicht an die alten Geschichten gemahnt werden, sie wolle ihre „Ruhigkeit" haben, und sie wisse nicht, was aus dem Kinde geworden sei. Sie habe genug gehabt, für ihre zwölf ehelichen Kinder zu sorgen, als daß sie sich um das dreizehnte, außer der Ehe geborene, umzuschauen Lust gehabt hätte. Eines von den Opfern wenigstens sitzt also nicht in den Qualen des Fegefeuers, wie ihm Dusterer weißmachen wollte. Und auch das andere kommt bald zum Vorschein. Es ist die lustige Horlacherlies', die schon in seinem Hause erschienen war, eine schöne, dralle Dirne, von welcher der in sie verliebte Großknecht Wastl mit Recht sagt: „Wann man di a so anschaut, da kriegt man erst vor 'm Herrgott 'n Respekt, der a so was af d' Füß stellt, so frisch und lebig und sauber und kreuzbrav". Schon am Eingange der Handlung war sie aufgetreten. Ihre Mahm' hatte sie geschickt, zu „erbschleichen", wie sie offen aussagt. Eine frische, herzgewinnende Gestalt, die an den Koch Leon in Grillparzers „Weh dem, der lügt" erinnert. „In ihr liegt etwas von der Siegesgewalt des einziehenden Frühlings. Die Fenster springen

auf, die Sonne lacht zum Zimmer hinein, die Grillen verflattern und der böse Feind muß sich bei Seite schleichen".[1]) Als sie dann, im rechten Augenblick, nach der Rückkehr Grillhofers von jenem „Gendarm im Weiberrock" in sein Haus tritt, mit einem Briefe der Mahm', worin ausgesagt wird, daß sie eben jenes Kind der Magdalene Riesler ist, das so viele Jahre vorher der Obhut der Mahm' anvertraut wurde, ist der Alte vor Freude wie umgewandelt. Seine Furcht, seine Skrupel, seine Grillen, alles verfliegt. Diesmal verstirbt wirklich der Gewissenswurm. Sein ursprünglich heiteres Naturell, das durch jene fast unglaubliche Hingabe an Dusterer zurückgedämmt und in das Gegenteil verkehrt worden war, tritt wieder in seine Rechte, und die Horlacherlies', mit jener frohen und kecken Freimütigkeit, die ihr eigen ist und sie zu einer der am besten gelungenen Gestalten Anzengrubers macht, ruft aus: „Also du, du hast mer 's Leb'n 'geb'n, no vergelt dir's Gott, es g'fallt mer recht gut af der Welt."

Es ist beinahe überflüssig, zu sagen, daß sie sofort von Grillhofer an Kindesstatt angenommen wird, ihren Schatz, den guten Wastl, heiratet, und daß der duckmäuserische Dusterer Schimpf und Schande erntet. —

Diese Komödie ist voll von Bewegung und Leben, von jenem Witz und Humor gesättigt, der einer der hervorragendsten Vorzüge Anzengrubers ist. Daß sie aber all den Enthusiasmus verdiene, der ihr von der Kritik dargebracht wurde, das möchten wir nicht gerade behaupten. Die beiden Hauptpersonen Grillhofer und Dusterer sind zu sehr übertrieben und verzerrt, um die These zu beleuchten, der Scheinheiligkeit nämlich und ihrer Opfer, als daß sie jenes wahre Leben an sich hätten, das wir in so vielen anderen Personen Anzengrubers wahrnehmen und bewundern.

* *
*

Das ein Jahr nach dem „G'wissenswurm" (1875) verfaßte Stück „Doppelselbstmord", das vom Dichter selbst eine „Bauernposse" betitelt wurde, verdient, wenigstens wie jenes, den Titel einer „Komödie". Es wird zwar darin ein lustiger Vorgang dargestellt, der ein wenig die gewöhnlichen Quiproquos der Possen

[1]) Servaes, S. 30.

streift, und die Lösung ist sehr heiter. Gleichwohl fehlen auch in diesem Stücke die ernsten und selbst tiefen Elemente nicht, und es fehlt auch nicht, wie fast in allen Werken Anzengrubers, die lebendige Charakterzeichnung und die naturgemäße Entwicklung.

Zwei feindliche Väter haben zwei Kinder, die einander lieben. Dieses Romeo- und Juliathema auf dem Dorfe ist mit großer Komik ausgeführt. Die beiden jungen Leute, Poldl und Agerl, sind sehr einfach, von einer Einfachheit, die an Dummheit streift, doch nur so viel, als nötig ist, ihr Betragen glaublich zu machen. In einem anderen kleinen Drama, einem „ländlichen Gemälde", „Die umkehrte Freit'", worin Anzengruber zum besten der Witwen und Waisen des Malers Eduard Kurzbauer dessen Bild „Stürmische Verlobung" dramatisierte (1879), so daß die Personen der kurzen Handlung am Schlusse auf der Bühne das Werk des Malers als lebendes Bild darstellen, werden uns auch zwei junge Leute vorgeführt, die einander trotz der Eltern lieben, mit jugendlichem Triebe, ohne eine Spur von Empfindungsseligkeit, mit der natürlichen Einfachheit der Frucht, die zu ihrer Zeit reift. Auch diese sind als sehr naiv dargestellt. Es ist das einzige Mittel, dem Thema der befeindeten Liebe eine komische Entwicklung zu geben: denn sonst kann sie in der Kunst, wie im Leben, nur einen traurigen oder tragischen Vorwurf liefern.

Hier, im „Doppelselbstmord", ist die Naivetät der jungen Leute ausgesprochener. Sie sind ein Stück reine Natur. Aber gesunde Natur, die ebenso von sentimentalem Idealismus, wie von sinnlicher Entartung fern ist.

Der Vater des Poldl ist der reiche Bauer Sentner; der der Agerl der Kleinhäusler Hauderer, der Aermste im Dorfe.

Der Ursprung der Feindschaft zwischen den zwei Vätern geht zwanzig Jahre zurück, als sie mit zwei Dirnen eine Liebschaft unterhielten: der reiche Sentner mit der armen Poldl und der arme Hauderer mit der reichen Agerl. Aber die beiden Reichen merkten, daß es ihnen besser passe, einander zu heiraten. Sentner überredete also den Freund, der schon damals ein Sonderling war, ein Philosoph, die Bräute zu tauschen. In seinem „Heilandsbewußtsein", das sich aber später verlor und in Bitterkeit gegen den Freund und alle Welt wandelte, vereinigte also Hauderer seine Armut mit der der Poldl, die ihm ihrerseits auch das Leben sauer machte durch ihr beständiges Geseufze von „Besserhab'nkinna" und früh starb, mit Hinterlassung einer Tochter, Agerl,

wie auch die anderen, die ihre Reichtümer zusammengethan hatten, einen Sohn Poldl bekamen, dessen Mutter ebenfalls früh verstarb.

Sentner mit seinem praktischen Verstande wurde immer reicher und angesehener und „großartiger“, während Hauderer mit seinem grüblerischen Sinn und in der Beschämung seiner Armut sich immer mehr von den Menschen zurückzog und nicht einmal in die Kirche ging, denn „dö Armen g'hör'n am Herrgottn sein Festtag net eini“. Er grübelte über das Schicksal der Menschen und Dinge nach, und kam zu dem Schlusse ihrer Eitelkeit, was er kurz in den Ausruf znsammendrängt: „'s is a Dummheit“, wie für den Steinklopferhanns der Weisheit letzter Schluß war: „es kann der nix g'scheh'n“. Die Verwandtschaft zwischen diesen beiden Figuren ist offenbar. Auch der Hauderer ist zu einem „Verkünder der Lieblingsideen“ des Dichters geworden.

Die beiden jungen Leute scheinen nun vom Schicksal dazu bestimmt zu sein, nach zwanzig Jahren die zwei alten Jugendfreunde zu versöhnen. Und das geschieht. In einer lustigen Scene im Wirtshause, wohin Poldl seine Agerl einzuladen sich erkühnt hat, erscheinen die feindlichen Väter und schimpfen jeder seinen Sprößling tüchtig aus. Aber schließlich wird die alte Freundschaft dadurch erneuert, daß sie ihren Kindern die Einwilligung zur Ehe geben. Später jedoch nehmen sie wieder durch die Erinnerung an die alte Feindschaft, die ein bitteres Wort nach dem andern zieht, die gegebene Einwilligung zurück. Die jungen Leute wollen aber die Scenenveränderung nicht billigen, und dem Poldl kommt eine glänzende Idee. Er geht zum Krämer, läßt sich ein Blatt Papier geben und schreibt mit großer Wichtigthuerei einen Brief an seinen Vater, worin er ihm mitteilt, er gehe, sich mit Agerl „auf ewig zu vereinigen“. Es ist der Satz eines Briefes, den, wie der Wirt aus der Zeitung vorgelesen hat, zwei Liebende, deren Verbindung Hindernisse in den Weg gelegt wurden, zurückgelassen haben, bevor sie sich umbrachten. Dann steigt er mit Agerl auf die Alm, „wo's ka Sünd' giebt“.

Als die Väter ihre Kinder nicht finden und den Brief lesen, erschrecken sie natürlich bei dem Gedanken, daß die Liebenden dem Beispiele jener anderen von der Zeitung gefolgt seien, obwohl der klügere Hauderer weniger besorgt ist und richtig bemerkt: „Na, na, Sentner, zu so ein' Thun g'hörn Leut' mit einer grauslichen Selbstigkeit, was nur af sich denkt und einer Boshaftigkeit af andere; es is a ung'sund's Wesen, a ung'sund's Wesen! — Unsere

Kinder sein brav, dö wissen schon, wann ma amal af der Welt is, g'hört sich a, daß mer sich d'rein schickt." Das ganze Dorf geht also mitten in der Nacht auf die Suche. Man sucht die Leichen längs dem Flusse und bei den Abgründen. Als sie bei Tagesanbruch, von Hauderer geführt, auf den Berg kommen und aus einer Almhütte Poldl und Agerl, ein wenig verschämt, ein wenig unsicher, aber glücklich darüber finden, daß sie ihre Hochzeit auf der Höhe gefeiert haben, schwindet sofort in der Freude, sie noch am Leben zu sehen, jeder alte Groll der Väter, und die Liebe der Jungen versöhnt endlich die Alten. —

Dieses Stück, das Anzengruber, wie wir sagten, eine Posse benannt hat, scheint uns mit Fug den Titel einer Komödie zu verdienen, und zwar nicht nur durch die ernsten Bestandteile, den Charakter des Hauderer, durch die Naturwahrheit der Jungen, bei denen wir die ursprünglichste und natürlichste Form der Liebe sehen, sondern auch durch die humoristische und individualisierende Zeichnung der Nebenfiguren, von denen gar manche vorzügliche komische Schöpfungen sind. Und durch die Raschheit der Handlung, die mannigfaltig und lebhaft in allen Scenen ist, mit einer fortwährenden Steigerung der dramatischen Spannung, wodurch auch der Zuschauer bis zum Schlusse im Dunkeln bleibt, ob die jungen Leute wirklich das Beispiel der anderen von der Zeitung nachahmen wollen, ist sie sogar, unserer Meinung nach, eine der besten im Anzengruberschen Repertoire und wert, auf die gleiche Linie mit dem „G'wissenswurm" und den „Kreuzelschreibern" gestellt zu werden, obwohl sie — und das ist für uns kein Fehler — von den tendenziösen Elementen jener Komödien ganz frei ist.[1])

* *
*

Der Stoff von „'s Jungferngift" ist aus einem Schwanke des fünfzehnten Jahrhunderts gezogen und enthält eine gehörige

[1]) Bettelheim (S. 163) rechnete „Doppelselbstmord" allerdings zu den drei Meisterkomodien. R. M. Meyer redet einmal (S. 669) von „komischen Meisterwerken, wie ‚Der G'wissenswurm' und ‚Der Doppelselbstmord'"; ein andermal aber (S. 673) stellt er zu den Meisterwerken auch „'s Jungferngift". Und Bartels (S. 152) urteilt: „Auch die Komödie ‚Der Doppelselbstmord' ist lobenswert, wenn auch etwas possenhafter als der ‚G'wissenswurm'. Doch entschädigt für die Possenhaftigkeit die originelle Gestalt des Dorfpessimisten Hauderer".

Dosis von Komik, doch nicht von der feinsten und von etwas schlüpfriger Art. Und es ist eben ein Verdienst Anzengrubers, daß er im Stücke es vermieden hat, aus dem Stoffe Gelegenheit zu plebejischem Spaße zu ziehen, die doch sehr nahe lag.

Das meiste Lächerliche bietet ein büchernärrischer Professor, mit dem wenig geschmackvollen Namen Foliantenwälzer, dessen Büchernarretei und hochgradige Kurzsichtigkeit zu den drolligsten Auftritten führen, die zwar das Lachen einer nicht gewählten Zuhörerschaft erregen können, aber nicht jenes Lachen, das wir bei guten Lustspieldichtern, auch bei Anzengruber, gewohnt sind. Es ist das Lachen des Schwankes, der Posse, nicht der Satire, die lachend die Sitten bessert.

Der Herr „Fesser" ist eine groteske Figur mit seiner editio princeps von Apulejus' „goldenem Esel" — dem „Prinz Schöps", den er entwendet und damit über Stock und Stein mit Lebensgefahr bis in den Wald hineinrennt —, aber er dient dazu, zusammen mit dem geriebenen Witzbold und Dorfspaßvogel, der der Kohlenbrenner-Tomerl ist, die sehr verwickelte Intrigue des Stückes in Bewegung zu setzen, das man, entgegen dem Dichter, eher versucht wäre, eine Posse zu nennen.

Es handelt sich darum, daß man einem reichen und etwas blöden Burschen, einem echten goldenen Esel — obwohl nicht in der editio princeps — den Glauben beibringt, seine Braut, Regerl, habe eine weiße Leber, und wer sie heirate, müsse deshalb eine Woche nach der Hochzeit sterben. Darin besteht eben das Jungferngift. Der Tölpel wird von einer entsetzlichen Angst ergriffen und giebt seinen Vorsatz auf, die Dirne zu heiraten, welche nach langem, zu langem Hin- und Herschwanken zwischen dem reichen Freier und dem jungen Knecht Kaspar, den sie schon lange liebt, bei der schließlichen Verzichtleistung des ersteren sich für den Knecht entscheidet. Simion Simmerl seinerseits, der die bestimmte gefährliche Braut nicht bekommen kann, führt die Magd des Pfarrers heim, eine dumme Grete, die zu ihm vollkommen paßt. Und so endet diese Komödie oder Posse, wo die Intrigue, eine der unwahrscheinlichsten, verwickelter ist als in irgend einem anderen Werke Anzengrubers. In einigen Nebenfiguren, in einzelnen Zügen [1]), offenbart sich die Meisterhand des Menschenzeichners.

[1]) Vergl. die nähere Ausführung in meinem Buche „Ludwig Anzengruber" (Leipzig 1902), S. 60 fg., wo auch (S. 58) gezeigt wird, weshalb der Kohlenbrenner-Tomerl, „das dramaturgische Faktotum" keineswegs zu den be-

Aber trotz diesen und trotz manchen wirklich lustigen Scenen müssen wir „'s Jungferngift“ tief unter die bisher besprochenen Stücke setzen.

* *
*

„Der ledige Hof“, ein Schauspiel in vier Akten (1876), ist das Drama einer weiblichen Seele, eines im Bauernkostüm außerordentlich bedeutenden Weibes. Es ist eine von jenen Seelen, die auf einmal etwas Verfehltes in unserer Gesellschaft wahrnehmen, irgend eine Sitte, die ihren inneren Gehalt verloren hat und nur noch wie eine Larve, wie ein Gespenst fortlebt, und die sie zuerst mutvoll an die Sonne der Wahrheit stellen und zeigen, wie sie in Staub und Asche zerfällt.

Der Hauptwert des Dramas liegt aber nicht darin, sondern in dem kräftigen und in seiner menschlichen Wahrheit individuellen Charakter der Heldin, ohne irgendeine jener seltsamen Fratzen, worin man oft wohlfeil die Individualisierung der Charaktere bestehen läßt. Bei ihr ist alles logisch, im Charakter sowohl wie in der Handlung, die aus ihm fließt, ihn beleuchtet und entwickelt.

Agnes Bernhofer ist eine Waise, die bis zur Vollreife ihrer Jugend — sie ist sieben- oder achtundzwanzig Jahre alt — ledig geblieben ist. Und zwar namentlich dank den Bemühungen ihrer alten Oberdirn Crescenz, die im Einvernehmen mit dem treuen Oberknecht Thomas, mit dem sie die ausgedehnte Wirtschaft leitete, und dem Pfarrer Segner die Sache so einzurichten gewußt hat, daß sie die reiche Erbin, die ihnen vor zehn Jahren von dem sterbenden Bauern anvertraut wurde, von jungen Männern fernhielten: „Was mir von Mannsleuten in die Näh' hat dürfen, das war alter Jahrgang oder Mißwachs, und war etwa doch einer von gutem Aussehen, der ist gehörig verschwärzt worden“, sagt einmal Agnes. Da auf diese Weise die Bäuerin ledig bleiben würde, so würde, — dachten sie —, nach ihrem Tode der Hof der Kirche zufallen.

Als aber der alte Thomas stirbt, sind sie gezwungen, einen anderen Oberknecht aufzunehmen. Und dieser ist zum Leidwesen

deutenden Ausnahmemenschen, wie der Steinklopferhanns, der Hauderer, gerechnet werden kann, worunter ihn einzuordnen R. M. Meyer (S. 675) geneigt zu sein scheint.

der Crescenz und des Pfarrers ein kräftiger und „sauberer“ Bursch, der sich auch als arbeitsam und geschickt erweist. Was geschehen muß, geschieht. Agnes verliebt sich in den Leonhardt Trübner. Und es ist eine düstere Flamme, wie sie bei einem Brande entsteht, der lange geglommen hat, und die auf einmal mit elementarer Kraft emporlodert. Es ist eine Leidenschaft, welche die ganze unberührte Kraft ihrer entwickelten Jugend und zugleich den neuen Reiz und den unbekannten und berauschenden Duft einer ersten Liebe besitzt. Und all das dauert bloß eine Scene lang. Es ist die Scene (I, 7), die schönste des Dramas, wo Agnes auf die Warnung der alten Cenz, welche die Entlassung des gefährlichen jungen Oberknechts, über den die Leute schon zu munkeln anfangen, bewirken möchte, diesen selbst befragen will. Sie thut es anfangs mit der ruhigen Ueberlegenheit der Herrin, dann, als sie des Gefühles inne wird, das sie im Herzen des Burschen erweckt hat, mit einer naiven Neugierde, die wie Schamlosigkeit aussehen würde, wenn sie nicht ebenso einfach wäre, wie eine verwunderungsvolle Umschau in fremdem Lande.

Eben mit jener Offenheit, die von dem Mangel an Lebenserfahrung und von der sittlichen Strenge der unverdorbenen Jugend kommt, will Agnes von ihm erfahren, ob sie auch für ihn, wie er für sie, die erste sei. Der junge Mensch, der schon in Liebeshändeln seine Erfahrung gemacht hat, sträubt sich, eine bestimmte Antwort zu geben; aber schließlich, dem Herkommen gemäß, daß in Liebessachen Betrug erlaubt und im Liebeskriege Verheimlichung eine ehrliche Waffe sei, bejaht er's.

Lügen haben kurze Beine. Einen Augenblick darauf meldet Pfarrer Segner der Agnes, die in ihrem ganzen Wesen über jenes Wunder, welches das Leben ihr gebracht, die Liebe, jubelt, die traurige Wahrheit, daß der Leonhardt in dem Dorfe, wo er zuletzt gewesen, eine Dirne mit einem einjährigen Kinde verlassen hat.

Mit derselben Heftigkeit, mit der in ihr die Liebe entstanden war, entsteht bei dieser Nachricht das Verlangen nach Rache. Agnes gehört zu jenen strengen und folgerichtigen Naturen, die sich bei den Heucheleien und Anbequemungen an das Leben nicht zufrieden geben können.

Auch Björnsons „Handschuh“ behandelt die gleiche Frage: nach dem Rechte nämlich, das eine Jungfrau hat, bei dem Manne, den sie heiratet, die gleiche Reinheit zu verlangen — eine Frage,

die heutzutage ganz widersinnig aussieht, wie es ja mit allen Wahrheiten von morgen der Fall ist.

Zuvörderst will sie sich vergewissern, ob das, was sie vom Pfarrer gehört, auch wahr sei. Sie fährt nach jenem Dorfe und findet in der That die Dirne Therese Kammleitner, mit dem Knaben. Sie kann sich nun überzeugen, die Wahrheit mit der Hand greifen, die herbe Freude der Sicherheit auskosten, daß sie betrogen worden ist und die Verworfenheit der unseligen Dirne betrachten. Jetzt nimmt in ihrem Sinne der Rachegedanke eine bestimmtere Form an. In ihrem strengen, leidenschaftlichen Herzen, das von seinem langen Schlafe in der Vollreife des Lebens, wie bei Hebbels Judith, zur Liebe erweckt und beleidigt wurde, steht auf das Vergehen der Tod.

Als sie nach Hause zurückgekehrt ist, läßt sie nichts merken, nimmt die Schmeicheleien des verliebten Burschen hin, und während ein fürchterliches Gewitter im Anzug ist, schickt sie ihn, unter dem Vorwande, vom jenseitigen Ufer Fische zu holen, auf den See hinaus. Es ist genau so, wie wenn sie ihn in den sicheren Tod schickte. Sogar die Todfeindin des Burschen, die alte Cenz, bittet sie in der äußersten Bestürzung, ihn nicht bei dem nahen Unwetter in den See fahren zu lassen, und als dieses ausgebrochen ist, kann sie nicht umhin, um ihn zu weinen und für ihn zu beten. Auch Agnes weint und betet. Und als Leonhardt, der wie ein Fisch schwimmt und wie eine Ente taucht, nachdem der Kahn zertrümmert ist, von Wasser triefend, aber heil und unversehrt in die Stube tritt, schleppt sie sich wie wahnsinnig vor Freude auf den Knien zu ihm hin, und umarmt ihn und bittet ihn um Verzeihung dafür, daß sie ihn so gottvergessen in die Gefahr geschickt hat.

Man soll jedoch nicht glauben, daß sie jetzt, da er, gleichsam durch ein Gottesurteil, sein Leben eingelöst hat, den Faden ihres Verhältnisses wieder aufnehmen wird. Dieser ist unwiederbringlich zerschnitten. Agnes ist ein folgerichtiger Charakter. Sie hat nicht in einem blinden Zornesanfall gehandelt wie ein leidenschaftliches Frauenzimmer, sondern wie ein selbstbewußter Frauencharakter. Sie läßt sich auch nicht durch die Fürsprache des Pfarrers bewegen; sie nimmt Leonhardts Kündigung an, der nach Amerika geht. Dort will er arbeiten, ein neuer Mensch werden und sich seinen ledigen Hof erbauen. Wäre er auf dem ledigen Hof geblieben, schließt Agnes mit tiefer Einsicht, so wäre er auch

immer verlogen und unaufrichtig geblieben: „Hast du je von einem gehört, dem es not gethan, ein anderer zu werden, daß er auch ein anderer geworden wär'?" [1])

So schließt dieses Schauspiel, das man ein feministisches, der Frauenfrage zugehöriges nennen möchte [2]), ernst und streng, wie das Schicksal, gar nicht nach dem Herzen weichlicher, empfindungsseliger Leute. Es endigt, wenn man auf den Grund blickt, mit einer Aussicht auf bessere Zeiten, auf eine bessere Menschheit. Aber damit die guten Zuschauer denn doch gerührt nach Hause gehen können, muß sich Agnes entschließen — um ihre Herzensgüte und wohl auch die Liebe zu beweisen, wie wir später in der „Tochter des Wucherers" etwas ähnlichem begegnen werden, vielleicht auch um der Kirche ein Schnippchen zu schlagen —, das uneheliche Kind Leonhardts zu adoptieren: „Schuldig waren alle in dem Handel, nur eines war ganz und gar ohne Schuld, warum sollt' denn gerad' das am schwersten darunter leiden?!" So wird der Hof nicht mehr ledig sein: statt eines großen Bauern wird er einen kleinen haben.

* *
*

Die Frauenfrage spielt bei den dramatischen Dichtern eine große Rolle, und sie sind gezwungen, Farbe zu bekennen. Da die allermeisten dramatischen Vorwürfe sich um die Liebe drehen, so muß der Verfasser seine Anschauung über die Frau haben, über ihre Stellung in der Gesellschaft und ihre Rechte. Ja, man kann sagen, jeder Bühnendichter hat seine Ueberzeugung über diese Frage. Von dem jüngeren Dumas an, dem großen Moralisten des unordentlichen und heidnischen Lebens der Pariser, mit seinem bru-

[1]) Leonhardt erklärt selbst, wie seine ursprünglich gute, tüchtige Naturanlage verdorben wurde: „Elternlos bin ich aufgewachsen, abgemahnt im Guten hat mich niemand, abwehren im Gestrengen haben mich alle wollen; so bin ich mit Listen meiner Weg' gegangen".

[2]) Es ist auch sonst eine scheinbare Tendenz in diesem Drama: die Bekämpfung der Sitte, aus kirchlicher Absicht zum Cölibat zu zwingen. Diese Tendenz, die im ganzen Verfahren der Cenz und des Pfarrers anklingt, wird von dem alten Schulmeister, einer wortreichen Person, die gar nichts zur Trefflichkeit des Stücks hinzufügt, dargestellt. (Er bringt auch zuletzt die sehr aufgeklärten Worte zu Markte: „Keine Last wird minder, wenn man mit ihr hinkniet, und man kommt dann nur schwerer wieder in die Höh'.") Uns kommt diese Tendenz wie angeklebt und nicht mit dem Ganzen geboren vor, während die andere, die feministische, das Rückgrat der Handlung ist.

talen Tue-la bis auf Ibsen, den tiefen Erforscher unserer Gesellschaft und Stürmer der Grundmauern, auf denen sie ruht, mit seiner Anerkennung der Rechte des weiblichen Individuums, nimmt jeder Dramatiker zwischen diesen beiden Gegensätzen Stellung, dem völligen Aufgehen des Weibes im Manne oder der Rechtsgleichheit beider Geschlechter.

Anzengrubers ganzes Wesen war zu freisinnig, als daß er sich auf die äußerste Rechte hätte stellen können, auf die Seite der Freunde eines Typus von charakter- und rechtlosen Frauenblumen. Ohne ein radikaler Neuerer zu sein, hatte er ein Auge für die Rechte aller Menschen. Er bewies nie eine Vorliebe für die sentimentalen weiblichen Charaktere, für die mimosen- oder klettenartigen Frauen, die immer einer Stütze bedürfen. Abgesehen davon, daß die tüchtigen, „harben und röschen“ Frauenzimmer auf dem Dorfe viel häufiger, ja die Regel sind, schilderte er auch aus besonderer persönlicher Vorliebe die selbstbewußten, unabhängigen und nötigenfalls trotzigen Frauencharaktere. Schon die Anna Birkmeier im „Pfarrer“ ist energisch, fest und entschlossen, desgleichen die Vroni im „Meineidbauer“, mit einer starken Wendung zur Trutzigen. Und wenn die Agnes vom „Ledigen Hof“ keine Trutzige ist, so hängt es davon ab, daß die Verhältnisse sie nicht in die Lage gesetzt haben, es zu werden. Und um eine Glanzrolle für die Gallmeyer zu schaffen, wählte er eben einen solchen Charakter und verfaßte „Die Trutzige“ (Juni 1878). —

Es ist eine Dirne, welche das Leben in seine harte Schule genommen und sie zu einem trotzigen und willensstarken Wesen gestählt hat. Als eine vater- und mutterlose Waise in ihrer Hütte auf dem Berge zurückgeblieben, arbeitete sie tüchtig und bezahlte alle Schulden, die ihre Mutter hinterlassen hat. Da sie gewohnt ist, die ernste Seite des Lebens zu sehen, weiß sie sich vor den Männern zu verteidigen, verachtet die Süßlichkeiten der bäurischen Galanterie, die sie mit jener ihr eigenen Bissigkeit erwidert, welche ihr mit dem Beinamen der Trutzigen auch das feindliche Uebelwollen der Burschen und den unbegründeten Neid der Dirnen des Dorfes verschafft hat. Denn sie nimmt kein Blatt vor den Mund und hat eine scharfe Zunge.

Als sie einmal zur Kirchweih ins Dorf hinuntersteigt und ins Wirtshaus geht, wo Burschen und Dirnen zum Tanz versammelt sind, zetteln diese eine Verschwörung an und hetzen den schönsten und reichsten Burschen des Dorfes, den eben vom Militär

beurlaubten Wegmacher-Martl auf, daß er sich an sie mache und sie drankriege, damit sie dann alle lachen können. Obwohl dieser mit der Wirtstochter, einer ziemlich losen Dirne, angebandelt hatte, geht er, eben von dieser gereizt, die Liesel in d' Schand' zu bringen „und wann d' Alimenten zahl'n müßt", auf den frechen Scherz ein, und bietet der Trutzigen Wein und Gebäck an, das sie ohne Ziererei annimmt. Bald jedoch wittert sie die Verschwörung und stellt sich, als falle sie ins Netz. Sie läßt sich von dem Burschen nach Hause begleiten und antwortet witzig auf seine honigsüßen Worte, bis sie, fast an der Schwelle ihrer Hütte angelangt, ihm heraussagt, daß sie sein Spiel durchschaut hat, und ihm bittere Worte voll Groll und Wahrheit ins Gesicht schleudert: „Ich halt' dich nit für ein' Halunken wie die andern, — nein ich halt' dich für ein' weit ärgern". Er habe ihr „dö Lug' über 'n Berg" hinaufgetragen, daß er sie lieb hätte: „Dös is aber die elendigste Lug', dö a Mann ein'm Weibsleut gegenüber lügen kann."

Der Bursch bleibt verblüfft, und was als Scherz angefangen wurde, endigt im Ernst: er verliebt sich in die Trutzige.

Sie läßt ihn aber seinen Leichtsinn gehörig büßen. Sie will auf seine Liebesbeteuerungen nicht hören, und vor allem läßt sie ihn in einem grausamen Zweifel über ihre Aufführung, infolge einer Verleumdung, gegen die sie sich nicht verteidigen will, bis sie, von seiner Liebe gewonnen, in die Heirat willigt.

* *
*

In die Jahre 1872, 73 und 74 fallen drei Dramen: das Schauspiel „Elfriede", das Trauerspiel „Hand und Herz" und das Volksstück „Die Tochter des Wucherers", welche das Gemeinsame haben, daß sie hochdeutsch geschrieben sind. Es gelang Anzengruber nicht, das Beste, was in ihm war, auszudrücken, und die höchsten Wirkungen seiner Kunst zu erzielen, wenn er nicht mit der Erde in Berührung stand, unter den Bauern oder wenigstens unter dem Volke, unter den Kleinbürgern der Vorstädte von Wien, welche sich zwar an die Stadt anschlossen, aber zwischen dem Grün des Landes ausliefen.

So ist aus „Elfriede" ein leise konventionelles Schauspiel geworden, mit seinen Personen, die wie aus einem Moderoman ausgeschnitten sind und sich in ihrer vornehmen Stellung mit jener

stereotypen Zwanglosigkeit bewegen, welche Schauspieler in den Gentlemanrollen aufweisen.

Und dennoch ist das in „Elfriede“ zu Grunde liegende Thema eines der kühnsten, und das Stück wurde nicht ganz mit Unrecht von Servaes eine vorzeitige Nora genannt.

Elfriede ist die Dame, die Frau der guten Gesellschaft, verheiratet, weil sie eine passende Partie war. Sie ist seit mehreren Jahren mit ihrem Gatten vereinigt im gemeinschaftlichen Leben und getrennt durch die tausenderlei Konvenienzen der Gesellschaft, ohne daß sie einander über die glatte Oberfläche hinaus kennen.

Sie ist eine Puppe für ihren Mann. „Mein Kind“ nennt er sie immer und fügt hinzu: „Die Frauen sind nichts mehr, das macht sie eben so reizend, das müssen sie sein; woher nähmen sonst unsere Kleinen die allerliebsten Nücken und Launen, wenn nicht von Euch?“ Er ist ein reicher Herr und erlaubt sich, wie so viele andere seines Standes, von Zeit zu Zeit einen kleinen Riß in das eheliche Band, doch mit Bewahrung des äußeren Anstandes und mit der nötigen Vorsicht.

Es ist, wie man sieht, eine der gewöhnlichsten ehelichen Verbindungen in der guten Gesellschaft. Allein es fällt etwas in dem Leben dieser Gatten vor, was sie plötzlich einander gegenüberstellt in der aufrichtigen Nacktheit ihrer Seele, was alle Heucheleien und gesellschaftlichen Falschheiten auf einmal verscheucht. Und es ist eine Wirkung der Eifersucht. Der Gatte erfährt, daß Elfriede vor ihrer Heirat einen armen jungen Mann geliebt hat, der aus Schmerz darüber, daß er sie die Frau eines anderen werden sah, nach Ostasien verreiste. Elfriede bekommt jetzt durch einen halbverwilderten Gelehrten — der naiv vom natürlichen Standpunkte aus die Kritik unserer europäischen Gesellschaft macht — das Bild des Jugendgeliebten und einen Brief, den er ihr vor seinem Tode schrieb.

Die Eifersucht, diese Leidenschaft, welche in unserer gesitteten Gesellschaft noch mit elementarer Heftigkeit fortlebt und im Kulturmenschen noch den alten Wilden aufweckt, stellt den Lebemann seiner Lebensgefährtin offen gegenüber. Er reißt ihr den Brief und das Bild des fernen Freundes aus der Hand, und wirft beides zornig ins Feuer.

Auf diese Brutalität hin entdeckt ihm Elfriede, daß der von ihr einst geliebte junge Mann tot, daß jenes sein letztes Andenken ist, und sie bricht in eine jener Reden, jener Tiraden aus, wie sie gerne

Dumas mitten in seine Dramen einschob, um ihre sittliche Bedeutung zu erklären:

> „Es mag dich vielleicht wunder nehmen, daß mit Kleidern, Schmuck und Komfort, womit du oft andere abgefunden, sich nicht auch dein Weib zufrieden giebt. Dagegen sage ich dir nur: uns haben sieben Jahre einander nicht näher gebracht! .... Euch dünkt jedes Spiel mit unserem Glücke erlaubt und für den Einsatz eines ganzen Wesens gebt ihr oft nichts als euren Namen, und sobald den ein Weib trägt, soll sie jedem sein, nach was ihm gelüstet, dem Abgelebten die Pflegerin, dem Herrischen die Magd, dem Ueberklugen ein Spielzeug, dem Wüstling die letzte Etappe seiner Lust. Mit dem Tage, wo ihr sie in euer Haus führt, soll sie erst zu sein beginnen und raum- und zeitlos, wie vor der Geburt, soll das Einst vor ihr liegen .... Bis zu gewissen Jahren verwehrt ihr uns den Einblick in die Welt, in der ihr als Herren schaltet, und ihr thut recht, das könnte viel verderben, und ihr wollt uns unerfahren und fromm; zwei von euch ebenso gesuchte, wie belächelte Eigenschaften. Ihr braucht große Kinder, die euch die kleinen erziehen ...."

Und in diesem Sturm von Leidenschaft, der ihn bis zum Tiefsten seiner Seele erschüttert und das eitle Laub eines leeren und in Aeußerlichkeiten aufgehenden Lebens weggeweht hat, erkennt der Gatte endlich die Wahrheit: „Ich fand dich stolz, sinnig, treu, ein ganzes Wesen, das erste Mal trat mir das Weib entgegen, wie es dem Manne verheißen ward: die Gehilfin!"

Elfriede jagt in der Zorneswallung, die sie befällt, die Kinder von sich, wie Nora — wie die alte Medea, welche, vielleicht das älteste Beispiel in der Litteratur, an den Kindern einer mit Füßen getretenen Liebe die Rache an dem treulosen Manne stillte. Sie beharrt aber auf ihrem Gefühle nicht; und die Reue des Gatten, das Mitleid mit den Kindern gewinnen die Oberhand. Sie versöhnt sich mit ihrem Manne, und verschafft so dem Stücke einen frohen Ausgang. „Doch ist Ibsen der weitaus Radikalere und darum erfolgreicher ... Das social Anfechtbare ist meist das dramatisch Vollgültigere" (Servaes, S. 43).

Anzengruber erkannte zwar mit scharfem Blick die Mängel unserer Gesellschaft. Aber er war kein Radikalmensch, der alles

Bestehende weggewischt wissen wollte, um ein freies Feld für die Zukunft vorzubereiten. Er hatte etwas vom praktischen und konservativen gesunden Menschenverstande seiner Bauern. Er vertraute daher auf die umwandelnde Kraft der Zeit und auf den ehrlichen Willen der Menschen.

Um trotz einer gewissen schematischen Verschwommenheit der Personen den wahren Wert dieses ungerechterweise abgefallenen Schauspiels zu erkennen, genügt es, es mit beifällig aufgenommenen, oft wiederholten und beliebten Stücken seines Landsmanns Bauernfeld zu vergleichen, die sich wie ein Gesellschaftsspiel auflösen: es so machen, daß der König und die Königin auf dem Schachbrette eines beliebigen Salons oder eines beliebigen Bades, wo alle Unwahrscheinlichkeiten und die außerordentlichsten Begegnungen stattfinden können, am Schlusse, nach Besiegung der Hindernisse, welche die anderen hölzernen Figuren in den Weg legen, einander kriegen.

Anzengruber hingegen legte immer Ernst hinein in das, was er schrieb, und er hatte eine sehr strenge Vorstellung von der Aufgabe des Dramatikers.

* *
*

Auch im Trauerspiele „Hand und Herz“ (1873—1874) ist es ein ernstes und wichtiges Thema, das er zu entwickeln sich vorsetzte: nichts geringeres als die Ehescheidung. Um die Notwendigkeit dieser Einrichtung zu beweisen, wählte er den am meisten eindruckmachenden Fall, den ersten, den jede Gesetzgebung, welche diese Einrichtung regelt, berücksichtigt: den Fall einer entehrenden Strafe, die über einen der Gatten verhängt wurde. Er verlegt diesen Fall in die Schweiz unter Bauern, die ein dialektisch gefärbtes Hochdeutsch reden.

Es ist der Fall Görg Friedners, eines Tanzbodenkönigs und lüderlichen Burschen, der das Herz Katharinas, der reichen Müllerstochter seines Dorfes gewann, sie heiratete und in kurzer Zeit ihr ganzes Vermögen vergeudete. Er ging dann in die Welt hinaus, verübte Spitzbübereien, und mußte draußen im Reiche zehn Jahre im Zuchthaus sitzen, wo er die hohe Schule der Schurkerei durchmachte.[1] Sein an den Bettelstab gebrachtes Weib mußte auch

[1]) Er erzählt selbst, wie er zum bösen Menschen geworden. Ein Fürst Schelmuffsky verführte seine Schwester und fand sie dann mit Geld ab: „Die

aus ihrem Heimatsdorfe fort, um einen Dienst zu suchen. Und sie fand ihn in dem Hause eines braven und reichen Bauern, Paul Weller, der sie liebgewann und nach einiger Zeit um sie warb. Sie brachte es nicht über sich, ihm zu gestehen, daß sie verheiratet sei, verbrannte ihren Trauschein an einer Kerze, als ob das genügen könnte, sie dachte übrigens, Görg sei schon gestorben — alles Winkelzüge eines liebenden Herzens —, und willigte ein, den Ehrenmann zu heiraten, mit dem sie nun glücklich lebt, und den sie glücklich macht.

Es ist eine ideale Ehe. In diese bricht aber unvermutet der Störenfried, der entlassene Sträfling. Er will sein Weib aufsuchen. Er ist nicht bange: „Wenn die Weiber für einen Mann ein Opfer gebracht haben, so schlagen sie ihre Kosten auf seinen Wert.“ Er weiß, sie ist eine gute Haushälterin. Als er aber entdeckt, daß sie wieder, und zwar an einen reichen Mann, verheiratet ist, ist es ihm auch nicht bange. Er denkt da erst recht, dieses unverhoffte Glück auszunutzen. Das Gesetz ist auf seiner Seite: auf Bigamie steht Zuchthausstrafe. Darauf pochend tritt nun der Lump vor Katharine hin, und fordert von ihr vorderhand eine Handvoll Geld, damit er schweigen soll. Wenn dieses zu Ende sei, werde er wieder nach frischem kommen. Dann giebt er sich dem Paul Weller zu erkennen. Er beträgt sich darauf, nachdem er ordentlich gegessen und getrunken hat, so frech und brutal, daß der arme Mann außer sich gerät und ihn erwürgt. So ist die Käthe frei. Aber die Unselige hat bei einem Mönch in der Beichte um Rat gefragt. Dieser hat ihr befohlen, auf der Stelle den unrechtmäßigen zweiten Gatten zu verlassen und Buße zu thun. Als sie sich heimlich aus dem Hause in der Nacht davonschlich, folgte ihr ein halb blöder Knecht, der ihre Unterredung mit dem Mönch belauscht hat, in der Absicht, „seine Bäuerin“ zurückzubringen. Jetzt kommt ein anderer Knecht und meldet ganz bestürzt dem Weller, die Bäuerin sei im Ringen mit dem blödem Menschen von der hohen Wand gestürzt. Also um-

---

Schwester durfte ihm nachlächeln, die Mutter nickte in ihrem Stuhl, der Vater griff an die Mütze und ich — spuckte hinter ihm aus. Hoho, dachte ich, meint der, er sei hier auf der Welt überall zu Gast geladen, weil er mit goldenem Löffel zulangen kann? Nun, so wirst du auch kein Narr sein und hungern, sondern mit der ledigen Hand in die Schüssel greifen.“ So wird ein Arbeiter im „Faustschlag“ zum anarchistischen Petroleur, weil seine Schwester verführt wurde: Ungerechtigkeit macht eben die Menschen böse.

sonst der Mord, den Weller an dem Schurken begangen. Er übergiebt sich dem Gerichte und gesteht, daß er den Görg ermordet habe, ohne den Grund angeben zu wollen. So wird er verurteilt werden und seine Käthe ein ehrliches Begräbnis als sein Weib erhalten. —

Jetzt, da die Ehescheidung in fast allen europäischen Staaten eingeführt ist, erscheint dieses düstere Drama wie eine riesige Bemühung, offene Thüren einzustoßen. Man kann nicht leugnen, daß alle Motive in diesem Stücke auf die Spitze getrieben sind und daß es sich auf eine Unwahrscheinlichkeit gründet, auf die Unmöglichkeit nämlich der Ehe zwischen Katharine und Weller. Um zu heiraten, mußte doch das Weib einen Schein vom Standesamte ihrer Heimatsgemeinde vorlegen, daß sie frei sei. Und daß dort alles in Ordnung zuging, erhellt daraus, daß Görg Friedner es sich sofort nach seiner Heimkehr angelegen sein ließ, sich seinen Trauschein aus dem Kirchenbuch ausziehen zu lassen, den er dann dem Weller vor die Augen legt.

Um die düstere Einförmigkeit dieses schaudervollen Dramas zu unterbrechen, hat Anzengruber auch hier eine jener episodischen Figuren von Sonderlingen eingeführt, von Menschen, die sich aus der bösen und ungerechten Gesellschaft in die Arme der Natur flüchten, von zu empfindlichen Seelen, die einmal von den gemeinen Roheiten des Lebens verwundet, sich in sich selbst und in die Einsamkeit zurückziehen. Hier ist es der Landamman, ein leidenschaftlicher Pflanzensucher, der durch Berg und Thal mit seiner Botanisiertrommel wandert und träumt, daß, wenn die Menschen verschwänden, „die liebe Erde ein Tummelplatz der Vegetabilien würde: sie würde dadurch gar nichts verlieren“. Auch jener Sonderling auf dem Throne, Kaiser Rudolf II., sagt in Grillparzers „Ein Bruderzwist in Habsburg“:

„Drum ist in Sternen Weisheit, im Gestein,
In Pflanze, Tier und Baum, im Menschen nicht.“

Görg, der ihm die geliebte Katharine abwendig gemacht hat, sagt von ihm: „Ein sonderbarer Heiliger, wo er einmal zum Essen niedersitzt, da hält er auf reines Tischzeug und befleckst's ihm Einer, so steht er auf und geht hungrig davon.“

Dieses Drama, in dem einige Figuren, wie die eben angeführten, echte Anzengrubers sind, und das auch in seinem Verlaufe folgerichtig ist — außer der bemerkten, allerdings wichtigen

Unwahrscheinlichkeit — behandelt einen so seltenen und besonderen Fall, daß wir uns, trotz der aufgewandten Kunst des Dichters, daran nicht so menschlich beteiligen, wie an den in vielen anderen Stücken von ihm behandelten Vorwürfen. Wir können die Sache traurig finden, wenn wir dazu kommen, sie zu glauben; doch in unserem Herzen klingt sie nicht mit.

* *
*

Und noch weniger Gefallen und Teilnahme gewinnen wir, trotz dem Ernste, womit Anzengruber es uns vorstellt, an seinem dritten, für das Wiener Stadttheater hochdeutsch geschriebenen Drama — das abfiel.

„Die Tochter des Wucherers" erinnert durch den Inhalt an jene Romane, die im Feuilleton verbreiteter Volkszeitungen erscheinen, in denen außerordentliche Begebenheiten mit immer zunehmender Spannung erzählt werden, bis die Schuldigen ihre Verdammung und wohlverdiente Strafe finden. Immer kommt darin jemand vor, der schlauer ist als die schlauen Missethäter — eine Zeitlang war diese Rolle vorzugsweise Polizeiagenten zugewiesen —, sie schließlich überlistet und zu Falle bringt. Man muß zugeben, daß im Volke ein starkes Gerechtigkeitsgefühl vorhanden ist: denn es liebt ungemein, im Romane oder auf der Bühne den Triumph der Guten und das Zuschandenwerden der Bösen anzusehen.

Der sehr sensationelle Inhalt dieses Schauspiels ist folgender. Ein Wucherer benutzt seine eigene schöne und feinerzogene Tochter zum Heranlocken reicher Familiensöhne, um sie zu rupfen. Sie läßt sich den Hof machen, nimmt ihre Heiratsanträge und ihre reichen Geschenke an, die sie mit dem von ihrem Vater gegen Wucherzinsen geliehenen Gelde kaufen. Dann, wenn die leichtsinnigen jungen Leute in Schulden bis über die Ohren stecken und der Hochzeitstag vor der Thür ist, rückt der Wucherer mit den Wechseln heraus, aus der Hochzeit wird nichts, und die Unerfahrenen müssen zahlen und sind gewöhnlich ruiniert.

Unter diesen ist ein junger Mann aus guter Bürgerfamilie, der bei der Einsicht, daß er seine alten Eltern in den Ruin mitreißt, sich erschießt. Sein treuer Freund, ein junger, brillanter Offizier, beschließt, ihn zu rächen. Er läßt sich scheinbar von der Tochter des Wucherers ins Netz locken, macht, wie die anderen

es gethan, bei ihrem Vater Schulden. Als dann aber der Tag der Hochzeit kommt, bezahlt er pünktlich seine Wechsel, deckt vor allen Hochzeitsgästen das unsaubere Spiel auf und erklärt, er werde Mathilde nicht heiraten.

Hier wäre das Drama zu Ende. Doch Anzengruber fügte der Heldin zuliebe noch ein weiteres hinzu.

Man begreift, daß ein Mädchen, welches sich zu einem solch schändlichen Spiel hergiebt — sie müßte denn blöde sein; Mathilde ist aber klug —, ein sittlich herabgekommenes Geschöpf sein muß. Sie kann nicht anders sein: sonst würde es ihr nicht gelingen, ihre Opfer zu täuschen. Und dennoch wollte Anzengruber um jeden Preis aus dieser Wuchierertochter einen edlen Charakter machen. Sie hat sich diesmal in den Offizier ernstlich verliebt. Und diese Liebe bewirkt ihre sittliche Erlösung, ungefähr wie bei der Valentine in Freytags gleichnamigem Schauspiel und in hundert anderen. Sie erkennt ihr schmachvolles bisheriges Leben, verläßt Vaterhaus und Reichtümer, und lebt fortan ärmlich von ihrer Hände Arbeit, ja, sie nimmt sogar eine uneheliche Tochter des Geliebten zu sich (wohl mit ein Zeichen der großen Liebe, wie im „Ledigen Hof"), bis dieser, bei einem zufälligen Zusammentreffen mit ihr, gerührt wird, ihre sittliche Reinigung erkennt und sie heiratet.[1])

Aus der bloßen Inhaltsangabe ersieht man deutlich, daß das Stück nicht gefallen konnte, und einmal wenigstens muß man dem Geschmacke des Publikums recht geben.

Quandocunque dormitat bonus Homerus.

* *
*

[1]) Anzengruber versucht zwar sowohl des Wucherers als seiner Tochter Verhalten zu erklären. Der Vater ist zu einem solchen Scheusal geworden, weil er die Schändlichkeit begangen hatte, ein reiches Fräulein, das die Ehre verloren, des Geldes wegen zu heiraten und jetzt das Schandgeld durch weitere Schande vermehren und sich zugleich an den „süßlichen Gecken" rächen will. Die Tochter ist zum blinden Werkzeug in seinen Händen geworden, weil sie ihm einmal, als Kind, da ihre Mutter sich mit dem Jugendgeliebten wieder vergaß, unbedingten Gehorsam geschworen hatte, wenn er die Unglückliche schone. Doch man sieht, daß das alles zu gesucht, zu unnatürlich und ungenügend ist, um den Charakter des Mädchens annehmbar zu machen. Dies zur Berichtigung dessen, was in meinem Buche „Ludwig Anzengruber" (S. 92) über diesen Charakter gesagt wurde.

Und nicht viel höher als „Die Tochter des Wucherers“ steht das Schauspiel „Ein Faustschlag“ (1877), obwohl es durch sein Milieu, durch die darin sich abspielenden Volksscenen, durch das ernste und hochbedeutende Thema der sozialen Frage unsere Teilnahme in stärkerem Grade erregt. Jene schreckliche soziale Frage, das Rätsel der Sphinx, die uns alle mehr oder minder beschäftigt, die wie ein unterirdischer glühender Lavafluß unser ganzes Leben unterströmt, gab auch Anzengruber Stoff zu einem Drama, wie sie später unzählige andere Kunstwerke veranlaßte, so daß man sagen kann, sie sei die Muse unserer Zeit, der sie mit einem Ruck den ganzen Frivolitätstand, an dem sie ihr Genügen fand, wegriß. Sie hat mit einem Schlag von der Bühne jenes hohle Gesellschaftsstück verjagt, das nur ein leerer Zeitvertreib für müßige Leute war. Sie hat nicht die Operette und die Posse ausgerottet; aber diese haben wenigstens die Keckheit, sich als das zu geben, was sie sind.

In diesem Anzengruberschen Schauspiel jedoch ist die soziale Frage nicht der Angelpunkt, sondern bloß ein Motiv der Handlung. Es kommen zwar darin Arbeiterreden, Arbeitseinstellungen, sogar ein Verwüstungsversuch vor; allein das Ganze dreht sich doch um die Liebe des Sohnes des Fabriksherrn zu der Tochter des Werkführers, eine angefeindete Liebe, die aber schließlich doch mit einer Heirat endigt.

Der Vater des Mädchens, jetzt Witwer, hat vor vielen Jahren von einem Herrn einen Faustschlag ins Gesicht bekommen. Sein Weib fühlte sich durch den Schimpf, den ihr Mann erlitten und nicht hatte rächen können, weil der Herr sofort in seinem Wagen verschwand, derart beleidigt, daß sie anfing, ihn nicht mehr leiden zu können, ihm dann davonlief und in der Welt verdarb. Im Herzen des verwitweten Werkführers erlosch aber nie der Rachegedanke gegen jenen Herrn, der ihm sein häusliches Glück vernichtet hatte. Durch einen sonderbaren Zufall stellt es sich nun heraus, daß dieser Herr sein Arbeitsgeber ist. Und jetzt macht er ihm bei einem Feste allen Ernstes den närrischen Vorschlag, jener möge ihm „gestatten“, daß er ihm den empfangenen Faustschlag zurückgebe. Die Versöhnung kommt aber auch ohne diese sonderbare Zumutung zustande, und zugleich die Versöhnung zwischen Kapital und Arbeit, durch die glückliche Verlobung ihrer Kinder versinnbildlicht.

Man begreift, daß dieses Drama trotz einiger wohlgelungenen

Figuren, z. B. der des Schwiegervaters des Fabriksherrn, Grafen Rankenstein, eines Mannes von gesundem Menschenverstand und Gerechtigkeitsgefühl, oder der des Anarchisten Kammauf, die zwar ein wenig übertrieben, aber lebendig ist, trotz einiger noch jetzt beherzigenswerten Worte über das Verhältnis zwischen Arbeitern und Arbeitgebern, im Ganzen ein verfehltes Stück ist, tief unter den bisher besprochenen Werken Anzengrubers steht, und sehr tief unter dem anderen Drama aus dem Stadt- oder Vorstadtleben, das bloß einen Monat nach diesem mißglückten „Faustschlag“ geschrieben wurde.

* * *

Dieses hervorragende Werk, welches unter den städtischen Dramen einen ebenso hohen Rang einnimmt, wie der „Meineidbauer“ unter den Dorfstücken, ist „Das vierte Gebot“ (November 1877), jene von Bettelheim glücklich benannte „Tragödie des Wienertums“, durch welche Anzengruber auch in Deutschland bekannt wurde.

Es ist unseren kritischen Zeiten eigen, daß Einrichtungen und Ideen angegriffen werden, die ihres ehrwürdigen Alters wegen vor Angriffen geschützt zu sein und auf ihrem jahrhundertealten Postament sicher zu ruhen schienen. Wie schon bemerkt wurde, ist Anzengruber kein wütender Zerstörer, kein Anarchist: er ist ein freisinniger Konservativer, man möchte sagen, ein Evolutionist, der zwar die Mängel unserer modernen Gesellschaft andeutet und bloßlegt, aber zugleich sie zu heilen sucht, ohne etwas zu zerstören.

Das Laster und die Sittenverderbnis, die in die Familien einreißen, weil die Eltern das schlechte Beispiel geben und ihre Kinder nicht zu erziehen vermögen, weil sie nur ihren eigenen Stolz und das, was man eine gesellschaftliche Stellung nennt, vor Augen haben und nicht das wahre Glück der Kinder; das Verderben des Einzelnen und der soziale Schaden, der daraus erwächst — das alles kann schon in den Lehren gewisser Neuerer unserer Zeit den Wunsch nach Zerstörung der Familie und die Forderung der freien Liebe zur Folge haben. Anzengruber dagegen hat zwar unbarmherzig diese gesellschaftliche Wunde aufgedeckt: das Verderben der heranwachsenden Geschlechter durch unwürdige und schwache Eltern — oben, bei den Reichen, unten, bei den

Armen —; aber er hat nicht zum Feuer und Schwert der modernen Theorien gegriffen, sondern er begnügt sich mit den folgenden einfachen Worten, die ein unseliger Bursch, der eben durch den Tod das Unglück büßen soll, daß er unwürdige Eltern gehabt hat, zu einem jungen Priester, seinem Schulkameraden, sagt: „Mein lieber Eduard, wenn du in der Schul' den Kindern lernst: ‚Ehret Vater und Mutter!' so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' danach sein sollen."

Das ist der sehr gemäßigte und milde Schluß seines mächtigen Dramas.

In diesem führt er zwei Familien vor, eine reiche und eine arme: in beiden werden die Kinder geopfert und nehmen ein schlechtes Ende.

In der armen Familie, der des Drechslermeisters Schalanter, wo jedes Glied nach seiner Art dem lustigen, leichtsinnigen Leben nachgeht, wachsen die Kinder auf, wie es eben geht. Pepi hält sich für das schönste Mädel, Martin für den gescheitesten Burschen. Nachdem Pepi längere Zeit ein intimes Verhältnis mit einem reichen Müßiggänger unterhalten, in der naiven Hoffnung, er werde sich allmählich an sie gewöhnen und sie heiraten, gleitet sie, als sie von ihm verlassen wird, allmählich in ein Schandleben hinab.

Martin, der heftig und jähzornig ist, keinen Widerspruch duldet und keine Lust zum Arbeiten hat, wird Soldat, gerät mit seinem Feldwebel in Streit und erschießt ihn. Natürlicherweise wird er zum Tode verurteilt. Vor dem Sterben will er seine Eltern nicht wiedersehen, denn „sie hab'n mir nichts zu verzeihen und ich ihnen nichts abzubitten". Er sieht aber mit Vergnügen seine alte Großmutter wieder, ein gutes und rechtschaffenes Weib von altem Schlage — der Dichter hat ihr auch den Namen seiner Mutter gegeben —, die mit allen Kräften die Kinder zu erziehen gesucht hat, deren Bemühungen jedoch immer durch den Ruf der Eltern vereitelt wurden: „Hört's nit auf die Alte", so daß sie sich gezwungen sah, das Haus zu verlassen, wo sie nur in gewichtigen Stunden erschien, gleichsam (nach Minors glücklichem Ausdrucke) „eine lebendige Ahnfrau".

So geht es im Hinterhaus zu, wo das Elend und die niedrige gesellschaftliche Lage dazu beitragen, daß alle mit größerer Geschwindigkeit dem Verderben zueilen.

Zwar nicht so lärmend und nicht so öffentlich wie im Hinter-

hause, ist der Ruin doch nicht weniger tief und nicht weniger traurig im Vorderhause, in der Familie des Hausbesitzers Hutterer. Der Berührungspunkt zwischen Vorder- und Hinterhaus ist — außer der Einmieterschaft der Armen im Hause der Reichen — das Laster, wie in Sudermanns „Ehre". Der Verführer der Tochter Schalanters ist der Bräutigam Hedwigs, der Tochter Hutterers. Diese liebt aber ihren Musiklehrer Frey und wird von ihm wiedergeliebt. Frey warnt sie vor dem jungen Stolzenthaler, mit dem man sie verheiraten will; er vergegenwärtigt ihr, mit welcher Ruine an Seele und Leib sie sich zu vereinigen im Begriff steht und schlägt ihr vor, mit ihm zu fliehen. „Dazu bin ich nicht leichtsinnig genug", antwortet das Bürgermädchen.

Und so heiratet sie den Stolzenthaler. Die Frucht dieser traurigen und unsittlichen Verbindung ist ein armes, schwächliches Geschöpf, bestimmt, ein elendes Leben zu führen oder früh zu sterben. Es sind die lustigen Junggesellenjahre des Vaters, die das unschuldige Kind büßen muß, und die vom despotischen und gemeinen Manne tyrannisierte Hedwig fühlt, daß sie auch der „guten Partie" zuliebe geopfert wurde, und sagt traurig zur verlorenen Dirne aus dem Hause Schalanter, indem sie ihr eine verwelkte Rose giebt: „An einen oder mehrere, wir sind ja doch zwei Verkaufte."

Das Kind stirbt. Man sieht auch Hedwigs Ende nahen. Es bleibt ihr die bittere Qual von Oswalds Mutter in Ibsens „Gespenstern" erspart. Der norwegische Dichter hat bis zum Ende, bis zu den letzten und schrecklichen Folgen seine Prämissen geführt, die er nicht bloß der Schuld der Eltern anrechnete, sondern unseren gesamten gesellschaftlichen Einrichtungen, gegen die er zum Kampf gewaffnet auszog. Anzengruber betrachtete nur den Schaden, der durch die selbstsüchtige Einmischung der Eltern in das Schicksal ihrer Kinder angerichtet wird.

Gleichsam um ein Beispiel hinzustellen, das uns einigermaßen versöhnen kann, zeichnete er das idyllische Bild der Familie Schön, des Gärtners in Hutterers Hause, in der die Eltern jederzeit für das Glück und die gute Erziehung ihres einzigen Sohnes Eduard sorgten, der jetzt Priester ist und sie durch ergebene Achtung und Liebe belohnt.

* *
*

In dieselbe Welt des vorstädtischen Wienertums, des Wienertums „vom Grund“, wo die altüberkommenen Gewohnheiten sich besser und länger erhielten, jene Gewohnheiten, die in der inneren Stadt sich immer mehr in dem Weltbürgertum der Großstadt verloren, verlegte Anzengruber drei andere Volksstücke, die alle gelungen sind, dank jenem Ortsgeschmack, dank jener Lebendigkeit, die aus der Sympathie fließt, welche er im allgemeinen für die der Art seiner Bauern nahestehenden kleinen Leute nährte.

In „Alte Wiener“ (1878) drückte er das wehmütige Bedauern darüber aus, daß jener alte Typus aus dem Wiener Leben verschwand. Die Tramways, das Gaslicht, die ganze fieberhafte Thätigkeit des neuen Lebens zerstörten die ruhige Gemütlichkeit und die Species des bequem genießenden Wieners.

Es ist eine Milieukomödie, worin diese Menschenspecies, welche damals im Aussterben begriffen war, in ihren mannigfaltigen Spielarten dargestellt wird: vom geschwätzigen Tratschbruder, der von einem Haus zum anderen geht, um Neuigkeiten auszuschnüffeln und zu verbreiten, zum ehrlichen Esser, dem nichts über einen guten Tisch geht („Essen muß der Mensch“) und der mit beiden Backen kauend die Nutzlosigkeit der Bildung durch folgendes Dilemma erklärt: „Hat einer nix z'essen, so bringt ihn die Bildung auf schlechte Gedanken, und hat er was z'essen, so braucht er gar nit gebildet zu sein“ — bis zur schönen Figur eines Kernhofer, des alten bürgerlichen Junggesellen, der immer auf den Beinen ist, um seinen Mitmenschen nützlich zu sein. Kernhofer bildet durch seine Geschäftigkeit gleichsam den Faden, der die mannigfaltigen vorgeführten Typen zusammenhält, den verworrenen Knoten der beiden Intriguen der Komödie endlich löst und dabei von allen Seiten Vorwürfe erntet. Sogar seine alte Hauswirtin und platonische Liebe kehrt sich entrüstet gegen ihn, als sie ihn ein Mädchen ins Haus bringen sieht (es war die Tochter seines Freundes, die er vom Selbstmorde wegen entehrender Folgen eines Liebesverhältnisses gerettet hat). Als hierauf, weil er verhindern wollte, daß die Frau des Freundes, die junge Stiefmutter jenes Mädchens, sich mit einem Gecken kompromittierte, die Sachen sich so verwickeln, daß er als der Verführer der Frau erscheint, so daß seine würdevolle Hauswirtin mit der höchsten Entrüstung ausruft: „Pfui Kernhofer, a Madel könnt' mer Ihnen eher verzeihen, aber a verheiratete Frau!“, so bereut er doch nicht die Widerwärtigkeiten, die er im Dienste des Nächsten ausgestanden hat, und er ist be-

reit, wieder Gutes zu thun, denn „es reißt mich halt da! mich reißt's!“ —

Die Komödie ist ein wenig verwickelt, ja man könnte sagen: verworren, durch die Handlung, die sich zwischen zwei Familien abspielt, zwischen den jungen Leuten dieser Familien, zwischen der jungen Stiefmutter und jenem eleganten Handelsreisenden, zwischen der Magd, ihrem Bruder und ihrem eifersüchtigen Schatz. Der Verfasser hat zu dem bequemen, aber undramatischen Mittel der versteckten Person greifen müssen, welche die Reden der anderen unbemerkt vernimmt (das Gleiche hat er auch im „Pfarrer“ und im „Vierten Gebot“ verschuldet), von Briefen, die in Hände gelangen, an die sie nicht bestimmt sind. Die Komödie hat aber einen guten Ausgang, dank den Bemühungen des guten Kernhofer, der sich auch zuletzt geschickt aus der Verlegenheit zu ziehen weiß, aus der er die anderen befreit und in die er sich selbst verwickelt hat.

* *
*

Ein gutes anspruchsloses Volksstück ist auch „Brave Leut' vom Grund“ (1880).

Diese geringen Leute, kleine Kaufleute, Handwerker und Arbeiter sind von Anzengruber mit seiner gewöhnlichen Meisterschaft und mit dem ihm eigenen Humor gezeichnet, und es ist eine lebhafte und eigentümliche Welt daraus geworden. Dieses ist der Hauptvorzug des Stückes, denn, wie R. M. Meyer sehr gut sagt, „auf der vollen, mitfühlenden Freude an der Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere beruht alle echte Komödie“. Es lehrt aber auch, wie das Mädchen sich den Mann wählen, wie sie ihn dann behandeln soll und wie die Töchter zu überwachen und zu leiten sind. Es ist eine Art École des femmes.

Und Mali ist dieses lebende Beispiel, ohne daß sie jedoch dabei langweilig und zuwider wird, wie fast immer solche mit erzieherischen Absichten auf die Bühne gebrachte Personen sind. Die Komödie sprüht von Witz und ist an komischen Motiven reich. Ihre Aufführung müßte daher, besonders auf der Volksbühne, gefallen, und man begreift nicht, warum sie zu Lebzeiten des Dichters weder aufgeführt noch gedruckt wurde.

* *
*

„Aus'm gewohnten G'leis" ist eine Posse (verfaßt 1879). Wir dürfen daher von ihr nicht mehr verlangen, als sie bietet. Und sie bietet als Theaterstück nicht viel. Es kommt darin ein Liebeshandel vor, von dem man wirklich nicht weiß, was er zu thun habe, es sei denn, die Scenen auszufüllen; und die wahre Entwicklung der Posse, welche den Schaden zeigen sollte, der entsteht, wenn der Mensch aus dem gewohnten und festgefahrenen Geleise kommt, tritt nicht genug zutage. Alle wünschen am Schlusse zum gewohnten Leben zurückzukehren. Aber es wird nicht anschaulich genug gezeigt, daß die Rückkehr dazu für sie wirklich eine Befreiung ist.

Für alles Uebrige entschädigt uns aber die köstliche Figur des Angestellten Schmidt. Eines von jenen Zwitterwesen, wie sie unsere Gesellschaft hervorbringt, die fast alles Menschliche in sich unterdrückt haben, um nur ein Rad in einer Maschine zu sein, eine Funktion in einem Organismus. Er ist der mit seinem Tisch fest verwachsene Beamte, der seit undenkbar vielen Jahren nichts thut, als in den bestimmten Stunden schreiben und rechnen, und dessen Leben in seinem Amt völlig aufgeht. Er hat die Erinnerung an Feld und Wald verloren, und an Festtagen weiß er nicht, was er anfangen soll. Als er einmal aufs Land hinausfährt, wird er durch die frische Luft unwohl. Diesem Menschen fällt unerwartet eine Erbschaft von zwanzigtausend Gulden zu. Jetzt wird er sein Amt aufgeben. Alle behandeln ihn mit Achtung, und sein Chef ladet ihn zu einem Festessen ein. Der arme, ans Trinken nicht gewohnte Mann bekommt hier einen Rausch, und als er einen Toast ausbringen soll, hat er auf einmal eine klare Einsicht in die Dinge bekommen. Er trinkt auf den bravsten, ehrlichsten Mann im Geschäfte, auf den Packträger; sein Herr habe ihn beständig als eine Schreibmaschine gebraucht, und er redet so weiter in diesem Tone unter der Verwunderung aller Tischgenossen, bis er erschöpft niedersinkt.

Diese Possenfigur hat einen besonderen Wert, als ein Typus von professioneller Entartung. Und obwohl der Dichter das Unrecht gehabt hat, diese prächtige Gestalt nicht stärker hervortreten zu lassen, begreift man es doch, daß Schmidt zuletzt seinen Chef demütig um die Erlaubnis bittet, zu seinem Schreibtisch zurückkehren zu dürfen, seine Ueberärmel wieder umzulegen, Federn, Lineal und Schere, die man in seiner Abwesenheit durcheinandergeworfen, wieder auf den richtigen Platz zu legen.

* * *

Der Erfolg von Anzengrubers Dramen, auch der besseren, war nicht nachhaltig. Daher wandte er sich, in viel stärkerem Grade als früher, der erzählenden Dichtung zu. (Daneben war er bis zu seinem Tode, der im Jahre 1889 erfolgte, ständiger Mitarbeiter des Witzblattes „Figaro".) Der Schaden war nicht so groß. Das deutsche Volk hat dadurch ganz vorzügliche erzählende Werke von ihm bekommen. Denn Anzengruber war ein vortrefflicher Erzähler. Er schüttete verschwenderisch in seinen Romanen und Novellen, zugleich mit seiner feinen und tiefen Beobachtung, ein Füllhorn von Witz und Humor aus, die ihm nie versagten, und seine dramatische Kraft, die er nicht für die Bühne verwenden konnte.

Außer seinen zwei Romanen „Der Schandfleck" (1876, umgearbeitet 1881 82) und „Der Sternsteinhof" (1885), von denen wenigstens der letztere ein Meisterwerk und dazu bestimmt ist, dem Verfasser auch in der erzählenden Dichtgattung einen ehrenvollen und dauernden Platz zu sichern, besitzen wir von ihm zwei Bände „Dorfgänge" und einen Band „Kalendergeschichten", der auch die Märchen des Steinklopferhanns enthält, mit erzieherischen Absichten, besonders fürs Landvolk.[1])

Diese drei Bände haben einen äußerst mannigfaltigen Inhalt. Der Dichter geht von der Humoreske — aus manchen könnte man mit Leichtigkeit die lustigste Posse machen — zur Allegorie über, zur moralischen Parabel und zu sehr dramatischen knappen und raschen Erzählungen, größtenteils aus dem Dorfleben, denen nur die Bühnenform fehlt, um vortreffliche Dramen zu sein.

Zwei von diesen Erzählungen brachte er denn auch (1887) zwei Jahre vor seinem Tode in dramatische Form. Aus dem „Einsam" machte er das Trauerspiel „Stahl und Stein", und „Wissen macht — Herzweh" wurde zu dem Volksstücke „Der Fleck auf der Ehr'" umgewandelt.

Die Erzählung „Der Einsam" (1881) handelt von einem unehelichen Sohne, der von der Gesellschaft fast ausgestoßen aufwächst, einen Lästerer seiner Mutter ersticht, dafür im Zuchthaus sitzen muß, dann in ein Dorf kommt, wo er auf dem Berge lebt

---

[1]) Dazu kam noch ein Band „Letzte Dorfgänge", Kalendergeschichten und Skizzen, aus dem Nachlasse, im Auftrage des Anzengruber-Kuratoriums von Bettelheim und Chiavacci herausgegeben. Stuttgart (Cotta), 1894.

und nur dann und wann heruntersteigt, um gelegentliche Arbeit zu finden und sich die Nahrung zu verschaffen. Er geht nie in die Kirche und steht mit keinem Menschen des Dorfes in Verbindung. Der neue Pfarrer, ein sehr energischer Mann, will den lax gewordenen Glauben im Dorfe wiederherstellen und möchte den Einsam zwingen, aus seiner Höhle, wo er wie ein wildes Tier haust, herunterzusteigen. Der Bursch weigert und empört sich. Da schickt der Pfarrer, der seinen Widerstand besiegen und ein heilsames Beispiel statuieren will, die Gendarmen hinauf, um ihn mit Gewalt zu holen. Der Einsam widersetzt sich mit bewaffneter Hand und wird erschossen. Als man ihn hinunterbringt, ist er schon eine Leiche. Man händigt dem Pfarrer die Papiere ein, die man auf dem Leibe des Toten gefunden. Er liest den Geburtsschein und sinkt, wie vom Blitz getroffen, zu Boden: der junge Mensch, dem er in seinem hartnäckigen Eifer den Tod gebracht, war sein Sohn, die Frucht einer Jugendsünde, dessen Spuren er seit einigen Jahren verloren hatte.

Wie man sieht, hat diese etwas sensationelle Erzählung einen hochdramatischen Gehalt. Und im Drama „Stahl und Stein“ ist er in der That besser zur Geltung gelangt.

Im Drama trägt der Vater des Einsam ebenfalls den charakteristischen Namen Eisner. Aber er ist nicht der Pfarrer, sondern der Bürgermeister des Ortes. Diese Aenderung ist jedenfalls günstig, wenn sie auch, wie Bettelheim meint, der Furcht vor der Theaterzensur ihre Entstehung verdankt. Wahrscheinlicher ist es, daß der Einsam in seinem Heimatsdorfe seinen Vater, ohne es zu wissen, als Bürgermeister findet, denn als Pfarrer, der auch zufälligerweise hingeraten ist. Vor allem aber ist es wahrscheinlicher, daß der Bürgermeister, der im übrigen auch als fromm und ein eifriger, ja tyrannischer Freund der Ordnung dargestellt ist, die Gendarmen hinaufschickt.

So hat auch der Dramatiker den Rahmen der Erzählung zu erweitern vermocht. Er führt uns die Familie von Einsams Vater vor, eines echten eisernen Charakters, so daß bei dem Zusammenstoße mit einem anderen von seinem Geschlechte, von seiner eigenen unbeugsamen Starrköpfigkeit, die tragischen Funken sprühen müssen. Wir hören, daß ein anderer, ehelicher Sohn von ihm wahnsinnig gestorben ist. Wir sehen auch die Nichte des Eisner, die mit ihm zusammenlebt und ihn haßt und sich geheimnisvoll zum düsteren Einsam hingezogen fühlt. So wird auch durch die Vererbungs-

theorie dieses auf dem Dorfe gar nicht seltene psychologische Problem beleuchtet, wo Haß und Feindschaft ein ganzes Leben lang dauern, von Geschlecht zu Geschlecht sich forterben, Verbrechen und Rache in ununterbrochener Folge nach sich ziehen, und zwar nicht bloß auf dem heißen Boden Italiens, sondern auch in anderen kälteren Gegenden. In der Erzählung hingegen erscheint die Hartnäckigkeit des Priesters bloß als wilder Eifer für die Sache des Glaubens, und sie verliert jenen charakteristischen Dorfgeschmack, den sie im Drama hat. Die Erzählung ist im Grunde nur eine gruselige, sentimentale Erkennungsgeschichte, wie sie in den Romanen der Volkszeitungen und in Volkserzählungen nicht selten sind. Daß darin wieder eine Lanze gegen das Priestercölibat gebrochen wird, gereicht ihr auch nicht gerade zum Vorteil.

Im Drama wird ferner das düstere Gemälde der harten Sitten und Gefühle auf dem Dorfe durch die heitere Episode des Schneidertomerl und seiner „Rotkopfeten" erhellt, mit der er in treuer wilder Ehe zusammenlebt, weil er zu arm ist und noch nicht seinen Urlaub vom Militär hat, um mit ihr vor den Traualtar treten zu können. Ein erfreuliches Bild ist es, wie sie ihm mit den Kindern entgegenkommt und er vor ihr die Geschenke ausbreitet, die er aus der Stadt mitbringt — eine Episode voll Lebensfreude, voll von Wahrheit, naivem Vertrauen und Humor. In der Erzählung hingegen ist Tomerl fast nur eine Statistenrolle und nur deshalb hingeworfen, damit der Einsam ihm seine traurige Lebensgeschichte erzählen kann.

„Stahl und Stein" ist ein glücklich gefundener Titel für diese Bauerntragödie. Es sprühen wirklich tragische Funken daraus, und es tönt mit einer gewissen Art von patriarchalischer Majestät aus, als der trotzige Eisner, der im Augenblicke vorher sich darüber freute, daß er die Spuren des Sohnes wiedergefunden hat, den schwerverwundeten unglücklichen Burschen und zugleich die niederschmetternde Nachricht empfängt, daß es eben der sehnlich gesuchte Sohn ist; als er dann, den Tod im Herzen, das Hausthor weit aufsperren läßt, damit man die Leiche „ins Vaterhaus" hineintrage.

* *
*

Auch der Stoff der anderen Erzählung „Wissen macht — Herzweh", welchen Anzengruber in „Der Fleck auf der Ehr'"

dramatisierte, ist in der dramatischen Form besser geraten als in der epischen. Es handelt sich um die These der Rehabilitation, welche die österreichischen Gesetze für Verurteilte, deren Unschuld nachträglich ans Licht kommt, noch nicht festgesetzt hatten.

Die junge, lustige und muntere Franzl wird, als sie zu Wien in Dienst steht, von ihrer Herrin angeklagt, daß sie ihr ein Armband gestohlen habe. Und das Mädchen kommt ins Zuchthaus. Einige Zeit darauf findet die Dame das verlorene Armband wieder. Ihr Mann zwingt sie, es vor Gericht anzugeben, und die Franzl wird freigelassen.

Sie hat jetzt an der Stadt genug, kehrt in ihr Heimatsdorf zurück, läßt niemanden etwas von dem ihr widerfahrenen Unglück wissen und verheiratet sich. Nach einigen in einer glücklichen Ehe verlebten Jahren kommt ihr Fleck auf der Ehre ans Licht, und ihr Mann beleidigt sie tödlich. Sie ist so beschämt und niedergeschmettert, daß sie nichts antwortet, sich nicht rechtfertigt — was doch so natürlich gewesen wäre, und die Beweise für ihre Aussage hätte sie auch ohne Schwierigkeit aus der Stadt beschaffen können —, sondern sie flieht aus dem Hause, mit dem Vorsatz, sich in den See zu stürzen. In der Erzählung führt sie ihr unseliges Vorhaben aus. Im Drama hingegen stößt sie auf den Leichenzug ihrer Herrin, die ihr das Armband, die Ursache ihres Unglücks, vermacht hat. Der Pfarrer wird von der Kanzel herab ihre Unschuld verkünden.

In der Erzählung ist die Tendenz offenbarer, sowie die Absicht des Dichters, dazu beizutragen, daß eine schmerzliche Lücke in der Gesetzgebung seines Vaterlandes ausgefüllt werde, was auch ausdrücklich am Ende erklärt wird. Und der traurige Schluß soll eben den Eindruck verstärken. Aber der künstlerische Wert wird dadurch geschwächt. Und zwar aus einem doppelten Grunde.

Begreiflich ist die verzweifelnde Aufwallung der Franzl, als ihr Mann ihr wütend das Wort „Diebin" ins Gesicht schleudert, was ihr die Kraft nimmt, sich zu verteidigen und zu rechtfertigen; begreiflich ist auch bis zu einem gewissen Punkte ihr wahnsinniger Entschluß, sich das Leben zu nehmen, mit dem sie im Augenblicke des starren Schreckens aus dem Hause flieht. Aber die Ausführung dieses Entschlusses, während es doch so einfach wäre, dem Manne den Hergang zu erzählen, würde eine solche Dummheit ihrerseits bezeugen, daß wir mehr für ihren Mangel an Verstand als für ihr Schicksal Mitleid haben würden. Wird hingegen der

Selbstmord — wenn auch durch einen unwahrscheinlichen Zufall — verhindert (wie es eben im Drama geschieht), so können wir noch denken, daß sie sich zuletzt doch eines Besseren besonnen haben würde.

Ferner ist der Charakter der Franzl, einer der bestgelungenen Anzengrubers, so sympathisch und eigenartig in ihrer bäuerischen Lebhaftigkeit, in ihrer naiven Gefallsucht und in ihrer etwas wienerischen Anmut, durchaus nicht zu einem tragischen Schicksal geschaffen.[1]

Der liebenswürdige Charakter der Franzl und der Zauber, den sie auf die Leute ausübt, wird besonders durch den dicken Viehhändler Andrä Moser, den Vetter ihres Mannes, beleuchtet. Er ist förmlich berauscht und verzückt bei dem Anblicke dieses munteren Weibchens, dem auch seine Alte sehr gewogen ist. Es ist die etwas väterliche Neigung eines guten Schwiegervaters zu einer schönen Schwiegertochter. Als dann auf einmal all dieses Wohlwollen und diese bewundernde Sympathie schwindet und der Kälte Platz macht, so ist der Eindruck, den eine solche Veränderung auf die früher von den alten Verwandten verhätschelte Franzl ausübt, umso größer. Er trägt dazu bei, in ihrem Gemüte jenen Schrecken und jene Verzweiflung entstehen zu lassen.

Im Drama geht man allerdings dank dem frohen Ausgange über die berührten Mängel hinweg. Die Scenen sind rasch und voll Bewegung. Das Milieu ist auch vorzüglich geschildert: die Bauern im Wirtshause, die auf den alten Moser neidisch sind und ihm alles Mögliche nachsagen, und dann wieder voll Ehrerbietung, sobald er das Wort an sie richtet; die Ortsarmen, die in Prozession gehen, und dabei sich jeder in seiner, wahrlich nicht zu schönen, Eigenart zu erkennen geben, ähnlich wie in Hauptmanns „Hannele“. In der Erzählung hingegen, obwohl sie auch belebt und dramatisch ist, kann man nicht umhin, jene Mängel zu bemerken.

* *
*

„Heimg'funden“ ist ein Weihnachtsspiel aus dem Jahre 1885.

[1] Dies im Gegensatze zu Adam Müller-Guttenbrunns Meinung, der den tragischen Ausgang der Erzählung bei weitem vorzieht, in seinen „Dramaturgischen Gängen“ (Dresden 1892), S. 54.

Den Stoff entnahm Anzengruber, wie den von den „Kreuzelschreibern" und vom „Fleck auf der Ehr'", einem Zeitungsberichte, und er ist in seiner nackten platten Wirklichkeit ein versuchter Selbstmord.

Er hat aber daraus ein Meisterstück an Wahrheit und Gefühl gezogen. Und diese mit dem Grillparzerpreis gekrönte „Wiener Weihnachtskomödie" läßt Anzengrubers Art und Fähigkeiten im günstigsten Lichte erscheinen.

„Heimg'funden" spielt in Wien und in der Wiener Vorstadt „auf dem Grund", unter Leuten vom Grund, Kleinbürgern, Arbeitern, und Leuten aus der Stadt, Herren, Menschen aus der „guten Gesellschaft". Der Gegensatz zwischen diesen zwei Welten ist von zwei Personen vertreten. Die eine ist der brave, fleißige, einfache und intelligente Arbeiter, der stets in seinem Geiste den Witz bereit hat, und im Herzen den Willen, Gutes zu thun, dessen Nächstenliebe nie ermattet, der all den Schatz seiner Selbstaufopferung, seines echten Seelenadels unter der Hülle des guten, lustigen, anspruchslosen Kerls verbirgt: der schlichte Mann aus dem Volke. Die andere ist der reiche Mann, der Herr Doktor aus der Stadt, ein Mode-Advokat, der mit seiner Familie eine sehr schöne Wohnung hat, darin Feste giebt, eine reiche und hübsche Frau geheiratet hat, aber sich trotzdem Zerstreuungen außerhalb der ehelichen Wände gestattet, und nachdem er das ganze Familienvermögen vergeudet, sich am Rande des Ruins befindet, eine Pistole in die Hand nimmt und des Nachts am Weihnachtsabend nach einem entlegenen Stadtviertel seine Schritte richtet, wo er seinem verpfuschten Leben ein Ende machen will.

Diese Vertreter von zwei Einwohnerklassen der Stadt, sozusagen von zwei Teilen derselben, der inneren Stadt und der Vorstadt, sind Brüder.

Thomas, der ehrliche Spielzeughändler und Fabrikant im Kleinen, der gerade an jenen Weihnachtstagen in der Stadt viel zu schaffen hat, ist der jüngere Bruder. Er mußte stets angestrengt arbeiten, um die Familie vorwärts zu bringen, die alte Mutter zu erhalten und auch dem älteren Bruder zu helfen, den man, weil er der Liebling der Mutter und begabt war, studieren ließ, bis er zum Herrn Doktor wurde. Dann begann dieser aber sich von der Familie zu entfernen und sich ihrer zu schämen, zumal er die Tochter seines Chefs heiratete und dessen Advokaturkanzlei nebst dem Gelde erbte. Er vergaß jetzt seine alte Mutter, die

ihn anbetete und den guten Bruder, der sein Wohlthäter gewesen, und er hat nie daran gedacht, sie mit seiner Frau und Tochter bekannt zu machen.

Die Mutter aber hat ihn nie vergessen können. Er ist nie aus ihrem Herzen gekommen. Zu Weihnachten erhält sie regelmäßig ein Geschenk von seiten des Herrn Doktors aus der Stadt, ein immer so passendes Geschenk, als kennte ihr Lieblingssohn ihre Bedürfnisse und Wünsche. Der gute Thomas will der Alten die Freude aufrechthalten, daß der undankbare Sohn an sie denke, und er sorgt dafür, daß zu Weihnachten das geheimnisvolle Geschenk eintrifft.

In jener Weihnachtsnacht, als er eben das gewöhnliche Geschenk für die Mutter angeschafft hat, begegnet er dem reichen Bruder, folgt ihm und kommt glücklich zu rechter Zeit, um die Ausführung des verzweifelten Vorsatzes zu verhindern.

Der ruinierte, von allen verlassene Unglückliche wird, gerade am Weihnachtstage, in das Elternhaus gebracht. Thomas läßt es sich auch angelegen sein, mit großer Mühe die verwöhnte Gattin und Tochter des Doktors herbeizuholen, und dieser findet in den Armen der alten Mutter, die vor Freude außer sich ist, in der Nähe der schmollenden Frau, die sich aber doch versöhnt, vor dem brennenden Weihnachtsbaum, den Balsam seiner Wunden. Es lächelt ihm die Befreiung und die echte, rechtschaffene Freude auf ein ehrliches, thätiges Leben zu.

Bei der Darstellung des herrschaftlichen Kreises in der Stadt sind die Farben etwas stark aufgetragen. Wir sehen mit Ekel in jenem Hause, das dem Zusammensturze nahe ist, ein Fest, wo die Gäste untereinander gleichgültig oder gar schadenfroh über den bevorstehenden Ruin reden, der kein Geheimnis für sie ist; ein Haus, wo die Kinder fern von der Familie aufwachsen, weil die Eltern keine Zeit haben, sich mit ihnen abzugeben; wo der Mann Liebesbriefe versteckt, und die Frau Erklärungen von einem Anbeter zu hören bekommt.

Das reinliche Arbeiterhäuschen des Thomas, im Lichte des Weihnachtsbaums, wo die Mutter fröhlich von der Küche in die Stube auf- und abläuft — denn sie kann sich an dem wiedergefundenen verlorenen Sohne nicht sattsehen und möchte auch den Braten und den Gugelhupf nicht verderben lassen — bildet in seiner dürftigen, aber heiteren und ehrlichen Einfachheit das gelungenste Gegenbild zu der Falschheit des anderen vornehmen

Hauses. Und wir sind sicher, daß der arme Schiffbrüchige bei den treuen Seelen der Seinigen einen Ruhehafen und in ihrer arbeitsamen Mitte, in ihrer gesunden Luft das Heil für sein verkommenes Wesen und den Mut, ein neues Leben für sich, für Frau und Kind anzufangen, finden wird.

Das Stück ist reich an köstlichen, anmutigen und gemütsvollen Volksfiguren. Der Humor ist mit vollen Händen darüber ausgestreut, und der Aufbau ist derartig, daß das Interesse nie erschlafft. —

Diese letzte Komödie Anzengrubers — denn „Stahl und Stein" und „Der Fleck auf der Ehr'" sind ja nur Bearbeitungen von früher verfaßten Erzählungen — ist trotz seiner Lebenswahrheit fast zu einem Sinnbilde seiner gesamten Thätigkeit als Volksdichter geworden — jener Thätigkeit, welche, wenn nicht zur Absicht, so doch zur Folge hatte, das Theaterpublikum, besonders jenen Teil, welcher der guten Gesellschaft angehört, jenes zerstreute und im Genuß aufgehende Publikum, das im Schauspiel den angenehmen Schluß eines oft müßigen Tages sucht, mit der gesunden Würde der Arbeit, mit der Rechtschaffenheit eines zur Gewinnung des täglichen Brotes angewandten Lebens und mit der Heiterkeit eines Hauses bekannt zu machen, wo alle arbeiten und die größte Freude darin besteht, daß die einen die andern lieben, im Schutze des häuslichen Friedens, im Lichte des Weihnachtsbaumes.

Und welch weites Feld eröffnet dem Beobachter der Litteratur und des Lebens der Gedanke an Hauptmanns „Friedensfest"!

Anzengruber war kein sozialistischer Dichter. Er glaubte nicht an die Fatalität des Elends und der Verkommenheit, die unserer Gesellschaftsordnung anhaften und nur zugleich mit dieser zerstört werden könnten. Er glaubte, daß sie zum größten Teil vom bösen Willen der Menschen abhängen. Und er kannte nur *ein* Mittel gegen sie: die ehrliche Arbeit.





Adolf Wilbrandt.

*

Arthur Fitger.

In München wuchs der Mecklenburger Adolf Wilbrandt zum Dichter heran und wurde hier in den genialen Kreisen, wo Künstler, Dichter und Schriftsteller freundschaftlich verkehrten, zuerst bekannt. Dann war er lange und wirkend an die Hauptstadt Oesterreichs gebunden.

Im Jahre 1870 wurde das Erstlingsdrama Wilbrandts, der hübsche Einakter „Jugendliebe“ aufgeführt, und es war der erste Bühnenerfolg dieses Schriftstellers, dessen „vielseitige Entwicklung“, wie Adolf Stern sagt, „schwer auf eine Formel gebracht werden kann“, aber dessen leidenschaftlicher Hang zur Bühnendichtung sich von seiner frühesten Jugend an offenbarte.

Als Sohn eines Rostocker Universitätsprofessors geboren (1837), wurde Wilbrandt, nach seinen eigenen Worten, „aus Pietät Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet“. Und man kann zu seinem Lobe bemerken, daß diese Vielseitigkeit seine Individualität nicht zerstört und der schwere Ballast der Gelehrsamkeit die Flamme seiner Phantasie nicht ausgelöscht hat. Ja, es gelang ihm zuweilen sogar, der ganz modernen Aufhäufung von Gelehrsamkeit Leben einzuflößen und sie glorreich in den Bereich der Kunst einzuführen. Und zwar besonders in seinen Romanen. Seinen Dramen fügte die Gelehrsamkeit kostbare Züge von Genauigkeit zu, setzte in alten Schriften gefundene, poetische Edelsteine ein und verbreitete über sie einen Ton von vornehmer Einfachheit, die einen ihrer Hauptvorzüge bildet. —

„Diese Einakter“ — sagt Adolf Stern — „verraten, daß Wilbrandt sich gleichsam Mühe geben mußte, doch auch Mühe gab, in der heiteren Anspruchslosigkeit des Alltäglichen, theatralisch Herkömmlichen zu verharren.“

Und in der That, wer „Jugendliebe“, „Unerreichbar“ und

auch „Die Maler“ liest, kann nicht leicht denken, daß der Verfasser dieser liebenswürdigen Kleinigkeiten auch philosophische Romane, wie „Adams Söhne“, „Die Osterinsel“, oder den „Meister von Palmyra“ geschrieben habe. Ein einziges kann uns die Verwandtschaft dieser Werke Wilbrandts offenbaren: die Feinheit und Höflichkeit, die wahre und liebenswürdige Menschlichkeit ihres Verfassers, dessen große und vielseitige Seele eine prismatische Weltauffassung gewonnen hat, in der die Begriffe von Gut und Böse, besonders der Begriff der Schuld, sich wunderbar abschwächen. Es ist keine Mattigkeit der Beobachtung; es ist nicht der oberflächliche Optimismus gewöhnlicher Menschen: sondern es ist vielmehr ein tiefes Eindringen ins Innerste der Dinge und ihrer Ursachen und eine Frucht des liebenswürdigen und freundlichen Wesens des Dichters.

Der fortdauernde Erfolg von „Jugendliebe“ ist ein Beweis dafür, daß in dieser bescheidenen Gattung der Dichter etwas Richtiges getroffen hat. Und die kleine Wahrheit, welche diesen Einakter am Leben hielt, ist folgende: Die Liebe eines jungen Mädchens wendet sich vorzugsweise dem starken Manne zu, dessen physische und geistige Ueberlegenheit sie empfunden hat. So tritt hier ein etwas verwöhntes und sehr launisches Mädchen vor uns, das ein Tagebuch führt, reitet und gefährliche Sprünge wagt. Sie hat ihr Herzchen einem Jugendkameraden verschenkt und ist mit ihm so gut wie verlobt. Sie stößt aber auf einen anderen jungen Mann, ein „Ungeheuer“, der es wagt, sie zu retten, als sie tolle Streiche macht, sie abzukanzeln, ihr ihre sechzehn Jahre, die noch sehr der Erziehung bedürfen, vorzuhalten und in ihrem verlorenen Tagebuche, das er findet und ihr zurückstellt, zu lesen, sodaß sie ihn verabscheut. Das hindert aber den erfahrenen jungen Mann nicht, zu erkennen, daß der Haß, den sie gegen ihn hegt, nur die Schmetterlingspuppe der Liebe ist. Und durch sein geschicktes Benehmen und den günstigen Umstand, daß der von der Universität zurückgekehrte Bräutigam sein Herz einer Spielfreundin des Fräuleins, der Gärtnerstochter, geschenkt hat, springt durch einen zu rechter Zeit bei Mondschein in der Laube gegebenen Kuß aus der Puppe des Hasses der glänzende Schmetterling der Liebe hervor. Und am Schlusse des Einakters hat man statt eines zwei glückliche Paare.

Im anderen Einakter „Unerreichbar“ (1870) fängt ein Kauz,

der sich nur in unerreichbare Frauen verliebt, für ein ihm bisher gleichgültiges junges Mädchen erst dann Feuer und Flamme, als ihm vorgespiegelt wird, sie sei mit einem anderen verlobt. Bei der Erkenntnis des Streiches und der Erreichbarkeit des Mädchens wird seine Grille wieder lebendig; aber schließlich siegt doch die gute Natur über die Laune, und es wird aus beiden ein Paar.

Diese Kleinigkeiten nun, die gut enden, die erheitern und spannen, ohne daß dabei irgend eine tiefere Saite unseres Wesens mitklingt, hätten ebenso gut auch von anderen Talenten, wie Bauernfeld oder Putlitz, geschrieben werden können: sie sind nur ein Zeugnis für die liebenswürdige Art des Verfassers, einen glücklichen Einfall gut ein- und auszuspinnen.[1])

„Die Maler" hingegen (1872) sind ein Milieulustspiel, das einen entschieden größeren Wert hat.

Man hat bemerkt, die Maler von heutzutage würde man nicht mehr in jenen Künstlern erkennen, die Wilbrandt mit so sympathischer Kameradschaft im Jahre 1872 dargestellt hat.

Und das ist natürlich. In dreißig Jahren hat sich so vieles in allen Lebenskreisen und in der Weltauffassung verändert. Man ist so ernst geworden, daß auch die Künstler, welche jederzeit die lustigen Kinder der Welt waren, heutzutage ein wichtigthuendes und ernstes Wesen angenommen haben, in dem man nicht mehr das Leben der Bohème erkennt mit ihrer Fröhlichkeit, die über das Elend siegte, und ihrer heldenhaften Unbekümmertheit um die Vorteile des Lebens, mit ihrer rührenden Brüderlichkeit unter einander.

Als Sittenbild bewahren diese Maler, die auch heute noch auf der Bühne fortleben, einen geschichtlichen Wert: denn Wilbrandt zeichnete nach der Natur einen Lebenskreis, in dem er ganz heimisch war.[2])

Diese vier jungen Künstler, die so brüderlich zusammenleben, die mit soviel Witz reden und sich so freundschaftlich und hilfsbereit gegeneinander zeigen, mit ihrem Diener, dem ihrer würdigen originellen Hausmeister Ubique, dessen Ausrufe immer italienisch

[1]) „Die ‚Jugendliebe' hat man den König unter den deutschen Einaktern genannt; ich könnte das doch höchstens in jenem Sinne gelten lassen, in dem unter Blinden der Einäugige König ist." R. M. Meyer S. 618.

[2]) „Die alte Künstlerfröhlichkeit der Romantik paart sich hier mit realistischer Anschauung des Münchner Treibens." R. M. Meyer, S. 618.

sind und der ihr Elend kennt, und vor allem Elsa, ihre gute Kameradin, die mit ihnen wie ihresgleichen aufgewachsen ist und mit ihrer Brille, ihren geschmacklosen Kleidern und Haartracht wie ein „sächliches“ Wesen so ungezwungen und harmlos sich zwischen diesen Junggesellen (einer ist allerdings ihr Bruder) bewegt, daß sie alle das Mädchen zur Vertrauten ihrer Liebeshändel und Strebungen machen, besonders Oswald, der genialste und schönste unter ihnen, der mit ihr aufgewachsen und „wie ein Halbbruder“ von ihr ist — diese ganze Wirtschaft bietet ein reizendes Bild.

Der Verfasser hat aber eine Handlung dazu erfinden müssen. Und diese besteht in der neuen Liebesflamme, von der Oswald für eine schöne und kalte junge Witwe, eine sehr kokette Person, deren Bild er malt, erfaßt wird. Er vertraut diese neue Liebe Elsen an, die ebenfalls in jenen Tagen nachdenklich und träumerisch ist, eines großen Gemäldes wegen, an dem sie arbeitet. Das Mädchen rät ihm ein „unfehlbares Rezept“ an, um sich von der Kälte dieser Sonne zu überzeugen. Er soll ihr nämlich sein Leben, seine Seele und seine Schulden zu Füßen legen, um zu sehen, ob sie aus Liebe zu ihm auf den Millionär, mit dem sie verlobt ist, verzichten werde. Das Experiment gelingt vorzüglich nach zwei Seiten hin. Oswald erkennt nämlich das kalte Herz des blendenden Weibes, und er erkennt zugleich, daß die schwesterliche und dabei seelenstarke Neigung des Mädchens zu ihm — eben mehr als Schwesterliebe ist. Elsa hat nämlich ihrem Künstlerideal entsagt. Mit harter, aber heilsamer Aufrichtigkeit haben ihr die Freunde erklärt, daß ihr großer Karton nichts wert sei, und einer nach dem anderen sind sie in denselben hineingesprungen. Sie giebt zugleich mit ihrem Künstlerideal ihre Brille auf, kleidet und kämmt sich wie ein Mädchen dieser prosaischen Welt. Und siehe da! sie ist keine Vogelscheuche mehr, sie ist kein „Sächliches“ mehr, sondern sie ist zu einem weiblichen Wesen, und zwar zu einem hübschen und reizenden Mädchen geworden. Die anderen zwei Kameraden halten bei dem Halbbruder Oswald um ihre Hand an, und der Aermste bebt vor Wut und Angst, muß sich aber zurückhalten und schweigen, denn die Umstände haben es so gefügt, daß er sich offen mit jener Kokette verlobt hat, die plötzlich mit ihm einen sensationellen Roman spielen wollte. Schließlich gewinnt jedoch die Klugheit die Oberhand, und die schöne Frau entsagt ihrem luftigen Roman um der soliden Liebe eines ergebenen und gereiften Anbeters willen, den sie für alle Fälle

zur Hand hatte; denn vom Millionär wurde sie nach der Bloßstellung mit Oswald verlassen.

Oswald und Elsa sind glücklich. —

Die ganze Handlung des Lustspiels ist zwar geschickt erfunden, aber sie steht dennoch unter der Darstellung des Milieus. Es ist damit ungefähr wie mit Elsa selbst. So lange sie der „gute Kerl", der sächliche Kamerad ihrer Freunde bleibt, ist sie ein gelungener und pikanter Typus; sobald sie aber die Brille abnimmt und der Kunst entsagt, um ein Mädchen wie alle anderen zu werden, wird sie auch zu einer Persönlichkeit, die nichts Eigentümliches bietet, und verliert zum großen Teile jenen Reiz, den sie früher besaß. Es ist wie die Figur eines lebenden Bildes, die sich auf einmal bewegt, sich verschiebt, wodurch die Perspektive verloren geht und die Wirkung zerstört wird.

Man hat gesagt, daß „Die Maler" ein Gegenstück zu Freytags „Journalisten" bilden. Wir müssen jedoch bekennen, daß dieses Gegenstück sehr blaß ist im Vergleiche zu der hervorragenden, bedeutsamen Kraft der Züge jenes alten Stückes. Hier ist frisches Leben von klar gezeichneten Menschen: in den „Malern" hingegen geistreiche künstlerische Aeußerlichkeiten, doch ohne Tiefe. Eine komische Handlung ist in beiden Lustspielen; doch welch ein Unterschied der Bedeutung zwischen den Kämpfen der Journalisten und den Scherzen der Maler! Das zerstört aber nicht das Verdienst des Wilbrandtschen Werkes, das immer ein lustiges, anständiges, interessantes Lustspiel bleibt, wie deren die deutsche Bühnenlitteratur nicht viele besitzt, dessen Komik weder schlüpfrig oder gemein, noch ironisch bitter, sondern einfach gesund ist.[1])

* *
*

„Der Graf von Hammerstein" ist ein geschichtliches Schauspiel in Jamben. Es ist das erste Wilbrandtsche Werk, das auf die Bühne kam, und es wurde im Jahre 1870 aufgeführt, im gleichen Jahre, in dem jenes Drama Anzengrubers den Erfolg erlangte, der für seinen Verfasser entscheidend wurde: „Der Pfarrer von Kirchfeld".

---

[1]) Im gleichen Jahre mit den „Malern" erschien das Lustspiel „Die Vermählten". Wir können aber weder auf dieses, noch auf die anderen, später geschriebenen (noch 1890 erschien „Der Unterstaatssekretär") eingehen.

Die gleichen politischen Leidenschaften jenes geschichtlichen Zeitpunktes haben beide Werke eingegeben: der Gegensatz gegen die katholische Kirche und ihre Einmischung ins Familienleben. Ueber denselben Gegenstand, über die Forderung der Verstoßung einer Gattin gemäß den Gesetzen der katholischen Kirche im zehnten Jahrhunderte, welche die Ehe unter Verwandten bis zum achten Grade verboten, dachte Anzengruber auch ein geschichtliches Trauerspiel zu schreiben, Bertha von Frankreich, von dem, wie wir oben gesehen haben, ein Fragment, der erste Akt, vorhanden ist.

In diesem Wilbrandtschen Drama nun springt die Tendenz sofort in die Augen, aber in einer etwas naiven Weise. Es werden nämlich die Vertreter der Partei, die bekämpft werden soll, in schwarz gemalt, es werden aus ihnen Teufel, Höllenbrände gemacht. Eine solche gruselige Gestalt ist namentlich jener Bischof Meinwerk, welcher die Heirat des Grafen von Hammerstein mit Irmgard befeindet und zu verhindern sucht. Als die Ehe trotz seiner Ränke geschlossen ist, läßt er das Paar im Schlosse Hammerstein vom Kaiser belagern und hat keine Ruhe, bis er die treuen Gatten zu elenden Landflüchtigen gemacht hat. Zu guterletzt, als sie dahin gebracht sind, auf den Straßen betteln zu müssen, hetzt er die Volkswut gegen sie auf, von der sie der zu rechter Zeit nach dem Tode Kaiser Heinrichs II. gewählte neue König, Konrad von Franken, ein vertrauter Freund des Grafen, zu retten kommt.

Man begreift, daß dieses Erstlingsdrama nicht geschrieben wurde, um Charaktere, menschliche Persönlichkeiten zu zeichnen, sondern, außer der moralischen Tendenz wegen, aus der Freude an bunten Menschengestalten im historischen Kostüm, und vor allem aus der Lust, Verse zu schreiben, von denen einige in ihrem Feuer gelungen sind. Graf Hammerstein und Irmgard sind skizzenhafte typische Figuren; desgleichen Kaiser Heinrich II. und Konrad von Franken, und es ist, als wären sie nur da, um die Verse des Dichters vorzutragen.

Besser gelungen sind die Volksscenen.

Es fehlt auch nicht ein bißchen Romantik: die Wahrsagerin, die eine gute Uebersetzung eines Merseburger Zauberspruchs hersagt; das Frauenkloster, wo jedoch zu viele Bewaffnete und Ritter ein- und ausgehen.

Durch die Prophezeiung der Wahrsagerin wissen wir aber zu früh, schon am Anfang der Handlung, wie das Drama endigen

wird — bekanntlich treffen ja solche Voraussagungen auf der Bühne regelmäßig zu. Und so erfahren wir, daß Graf Otto von Hammerstein zwar durch „viel Unheil, Not und Leid" wird gehen müssen, daß es aber ein gutes Ende geben wird. Wir erfahren zugleich, daß Konrad König werden muß. Als es demnach am Ende des vierten Aktes mit Kaiser Heinrich II., von dem wir hören, daß er seit vielen Jahren her leidend ist, nach Besitznahme des Schlosses Hammerstein schlimmer geht, so wissen wir auch, daß Konrad ihm folgen und den geächteten Freund nicht vergessen wird.

Und so sehen wir voraus, wie der fünfte Akt enden wird. Jener Auftritt, wo der eben erwählte König in Prunk und Hoheit vorüberzieht, auf dem Wege zur Krönung nach Mainz, und in dem vom Pöbel bedrängten Bettler, der sich mit Mühe aufrecht hält und sein Weib verteidigt, den wie einen Bruder geliebten Freund wiedererkennt, ist einer von jenen theatralischen Momenten, die trotz dem vielen Gebrauch, der von ihnen gemacht wurde, ihre Wirksamkeit nicht eingebüßt haben — aber wir erwarteten ihn von Anfang der Handlung an.

Die Feindlichkeit gegen die Kirche tritt noch in dem geheimnisvollen jungen Priester Eckard hervor. Es ist eine düstere Figur. Er ist dem Grafen, der ihm einmal das Leben gerettet hat, hündisch ergeben: er traut ihn, trotz dem Verbote seiner Oberen, mit Irmgard, verliebt sich in diese und stirbt auf der Bühne in einer etwas melodramatischen Art. Demungeachtet gelingt es ihm nicht, unsere Teilnahme zu gewinnen: seine düstere Gestalt ist falsch und manieriert.

* *
*

Im gleichen Jahre wie „Die Maler" (1872) erschien, wohl eine Frucht der italienischen Reise von 1864 und 1865, das erste der drei Römerdramen Wilbrandts, „Nero".

Die Periode der römischen Geschichte, in der die Republik unter der Last der durch die Eroberungen aufgehäuften Reichtümer erliegt — in der „Fülle der Zeiten" das Kaisertum entsteht und wie aus einem vom eigenen Fett erdrückten Körper die Laster und die Keime der Verderbnis emporwachsen — diese Periode ist reich an tragischen Vorwürfen. Der Kampf des Menschen gegen das Fatum gewinnt jetzt ein großartiges Maß, und die Entwicklung

einiger Individuen, die über die Welt herrschen, nimmt eine ungeheuerliche Form an. Die Nachkommenschaft des Augustus ist ein Beispiel dieses schauerlichen Ueberwucherns der menschlichen Lebenskraft, und man kann wahrhaftig mit Wilbrandt sagen, daß jene Zeiten zu fragen scheinen: „Dramatische Dichter, wo seid ihr?"

Auch Racine bemerkt in der Vorrede zu seinem „Britannicus": „J'avais copié mes personnages d'après le plus grand peintre de l'antiquité, je veux dire d'après Tacite."

Gewiß ist keine Geschichtsperiode reicher als diese an dramatischen Stoffen, und sie wurde auch viel in Büchern und auf der Bühne behandelt.

Vor allem Neros Figur, diese in ihrer eigenartigen Bosheit noch immer geheimnisvolle Gestalt, dieses menschliche Rätsel in der Helle der Geschichte, hat man von jeder Seite zu ergründen, unter allen Gesichtspunkten darzustellen versucht. Nero zog in außerordentlichem Grade die Aufmerksamkeit aller nachfolgenden Geschlechter, besonders der letzten Jahrzehnte, an, reizte die Neugierde und spornte die Kunst von Geschichtsschreibern, Dichtern und Malern, und er bleibt trotzdem noch immer eine Sphinx, verschieden in allen Darstellungen, die man versucht hat, denn jeder wollte sie mit dem Worte seiner eigenen Zeit erklären, und dieses Wort ist immer ein anderes.

Für Racine, der die Jugend des Kaisers darstellte, in jenem „Quinquennium Neronis", in jenem kurzen fünfjährigen Zeitraume, worin so große Hoffnungen um den neuen Cäsar aufblühten und endlich seine wahre Art durch die Ermordung des Britannicus sich zu enthüllen begann, ist Nero ein würdevoller, staatskluger Fürst, ganz in die Schranken der Wohlanständigkeit und der Etikette gezwängt, wie es sich etwa für einen Monarchen von Versailles ziemte. So z. B., um zu verhindern, daß Agrippina sich neben ihn auf den Thron setze, steigt er plötzlich hinunter, sie zu umarmen:

„L'ingrat d'un faux respect colorant son injure,
Se leva par avance; et courant m'embrasser
Il m'écarta du trône où je m'allais placer" (I, 1).

Für Sienkiewicz ist Nero ein geborener Verbrecher, der alle Brandmale der Entartung und die pathologischen Merkmale des Wahnsinns an sich trägt.

Für Pietro Cossa, der ein Jahr vor Wilbrandt seinen

„Nerone" herausgab, der auch seinen Weg auf die Bühne fand, ist Nero vor allem ein Künstler. Cossa hielt sich an die letzten Worte des Cäsars: „Qualis artifex pereo!", gründete darauf den ganzen Charakter seines Helden und baute seine geschichtliche Komödie; und die ganze italienische Leichtlebigkeit der Zeit des Dichters, für welche es nach einem großen Untergange von Idealen nur einen brennenden Durst nach Genuß gab, spiegelt sich in der Darstellung des neronischen Zeitalters wieder. So heißt es im Prolog:

„Nerone si mostra
Comico stranamente nella sua
Ferocia, e i suoi compagni sono quali
Potè vederli Roma imperiale
In una età corrotta, senza fede,
Allegra ne' suoi vizii e lampeggiata
Tristamente qua e là dal suicidio
Di qualche stoico."

Der Gegensatz zwischen Tod und Rausch ist, wie auch bei Hamerling, das Leitmotiv des ganzen Dramas von Cossa, und er ist gleichsam von dem „cras moriemini" des alten Epikuräers eingegeben. Er bildet gewissermaßen den lyrischen Leitfaden der Komödie, die (1870) aus dem aufgerührten Grunde der italienischen Erde erwuchs, wo man gewaltsam die starke Eiche des religiösen Gefühls ausgerottet hatte.

„Ove son esse?", fragt Acte mit Bezug auf Neros hingemordete Gemahlinnen, und der Narr Menecrate, der dazukommt, antwortet ihr:

„Ov' erano prima che fossero nate" (III, 2).

Aus dieser atheistischen Ueberzeugung sproßt lebhaft im italienischen Geiste eine tolle Genußsucht, und die noch nicht ganz erloschene Idealität äußert sich als künstlerische Tendenz.

Auf diese Weise ist Nero mit seiner Furcht vor dem Unbekannten, die seinen Tod merkwürdig tragisch macht, mit seinem Künstlergemüte, mehr zu einem Bilde des Italieners von Cossas Zeit geworden, als zu der rätselhaften Figur des Kaisers, die aus den Seiten des Tacitus und Suetonius uns entgegentritt.

Wilbrandts Nero entstand am Anfange der siebziger Jahre, wie der Cossas, und der deutsche Dichter hat mit dem italienischen einen Berührungspunkt darin gemein, daß beide im grausamen Cäsar dem Künstler Rechnung getragen haben.

Wilbrandts Tragödie umfaßt in ihren fünf Akten das ganze Leben Neros nach seiner Erhebung zum Cäsar, von jenem fünfjährigen Zeitraum an, in dem das „wilde Tier“ sich noch nicht geoffenbart hatte, mitten durch das immer schrecklichere Zunehmen der Verbrechen bis zu seinem Tode. Es ist selten in der Geschichte ein Gegenstand zu finden, der so viele und so ungeheuerliche Verbrechen bietet, und Wilbrandt breitet alle vor uns aus, von der Vergiftung des Britannicus zur Ermordung der Agrippina bis zum Brande Roms.

Um solche Grausamkeiten zu malen, bedurfte es eines in jene flammende Farbe, in jene düstere Glut getauchten Pinsels, womit man außerordentlich unmenschliche Charaktere darstellen und sie in ihrer finsteren Größe verständlich machen kann. Kaum hätte der Darsteller Macbeths und Richards III. sich an die Darstellung der unheimlichen Größe des römischen Neros wagen können.

Denn nicht durch wirre Verwicklung von Gründen und Impulsen, wodurch die Handlungen gewöhnlicher Menschen bestimmt werden, reifen und vollziehen sich die von Ausnahmemenschen. Nicht mittels der gewöhnlichen Seelenkunde erklären sich die ungeheuerlichen Charaktere der Geschichte, die unter dem Tropenklima außerordentlich mächtiger Epochen gereift sind.

Wilbrandt hat zuviel erklären wollen, und sein Nero, dessen Handlungsgründe wir sehen, ist vielleicht weniger begreiflich ausgefallen, als der gigantische Verbrecher der Geschichte, der aller Logik und allen gewöhnlichen Beweggründen hohnspricht.

Zuerst hat er das Entstehen der Grausamkeit Neros durch Vererbung zu erklären gesucht:

„Ich bin der Herr. Den Sohn
Der Agrippina, Mutter, sollst du kennen!“[1])

Infolge der Drohungen Agrippinas, die ihm von den Rechten des Britannicus auf den väterlichen Thron redet, faßt er dann den Plan, sich von dem Jüngling zu befreien, in dem er überdies einen gefährlichen Nebenbuhler in der Kunst des Gesanges erkannt hat.

[1]) So erklärte auch schon Racine das Erwachen der Grausamkeit in Nero und seine erste Empörung gegen Agrippina sehr menschlich durch ihre zu starke Bevormundung und ihren übermäßigen Stolz, welche das heilige Ansehen des Kaisers beeinträchtigten.

Inzwischen entbrennt er in Liebe zu Poppäa, der Gattin Othos. Er vergißt daher die anmutige, freigelassene Griechin Acte, raubt das Weib ihrem Gatten und gerät dadurch in die Umschlingung dieser grausamen Ehrgeizigen, die für ihn zu dem wird, was Lady Macbeth ihrem Gatten ist: sie nimmt den Platz seines Willens ein. Und so wird Nero zum schwachen Fürsten, der von ihr und ihren Höflingen gänzlich beherrscht wird. Auf ihre Anreizung begeht er die unmenschlichsten Verbrechen, wie die Ermordung der Mutter und die Zerstörung Roms: dadurch wird Poppäa zum wahren Nero. Und von vielen ihrer Grausamkeiten sieht man nicht einmal recht den Grund. Nach dem Brande der Hauptstadt wird der Cäsar von Gewissensbissen, vom Wahnsinn erfaßt, und er ermordet auch Poppäa.

Wilbrandt hat auf diese Weise die Charakteristik ein wenig abgeschwächt, und Neros Schuld gleichsam durch die Verteilung auf andere zu vermindern gesucht. Er dachte dabei nicht, daß Nero jene grandiose Figur ist, die stets in der Geschichte ihre Anziehungskraft ausübte, weil sie das Alltagsmaß übersteigt, ihre eigene Psychologie und ihre eigene Logik besitzt.

Die Auftritte sind voll von Bewegung, wie man nach der Menge der im Drama vorüberziehenden Begebenheiten wohl vermuten kann.

Es ist darin auch eine sehr sympathische Rolle, die der Freigelassenen Acte, Neros erster Liebe. Sie ist gleichsam die Erinnerung seiner guten und genialen Jugendzeit. Wie im „Quo vadis?“ des polnischen Romandichters, bleibt die vernachlässigte Griechin allein dem Cäsar treu, und sie allein vermag im wilden Tiere den anfänglich edlen und mit künstlerischen Eigenschaften begabten Mann zu lieben.

„Dort scheidet meine Jugend!“

ruft Wilbrandts Held im Augenblicke, als er sich seiner Leidenschaft für Poppäa hingiebt, welche im Drama die Betretung des mit Verbrechen besäten Weges bezeichnet.

Und um den letzten Akten ein größeres Interesse zu verleihen, kommt noch als Beweggrund von Neros Handeln der Geldmangel hinzu und seine tolle Erwartung des fabelhaften, vom Dichter erfundenen Schatzes der Dido, den der Fechter Lucilius, sein grimmigster Feind, weil er ihm die Jugendgeliebte Acte entriß, ihm aus Karthago zu verschaffen gezwungen wird, und der

natürlich nie anlangt. Statt des Schatzes trifft aus Spanien und Gallien die Nachricht von der Empörung der Legionen und der Wahl Galbas zum Kaiser ein, und Lucilius kommt bloß, um das letzte Richteramt an ihm zu vollziehen. Auf Actes Fürbitte gestattet er jedoch dem von allen Verlassenen, sich mit dem eigenen Dolche zu durchbohren:

„Ein schlechter Kaiser, guter Sänger stirbt!"

Die monstruöse Gestalt des letzten Cäsars aus dem julischen Hause übte seinen Zauber auch auf den italienischen Dichter und Tonsetzer Arrigo Boito aus, der eine fünfaktige Tragödie „Nerone" (1901) schrieb, als Textbuch zu einer Oper, die hoffentlich bald ans Licht kommen wird. Dieser letzte italienische Nero ist das genaue Gegenteil des Wilbrandtschen Dramas. In dem Maße, wie der deutsche Dichter der Geschichte treu folgt, ist der italienische — und das ist zum großen Teile dem Librettocharakter des Werkes zuzuschreiben — frei und phantastisch in der Darstellung und in der Vereinigung von geschichtlichen und namentlich archäologischen Bestandteilen mit phantastischen. Die Wiedergabe archäologischer Einzelheiten über das römische Leben jener Zeit vereinigt sich bei ihm mit einer üppigen und grandiosen Phantasie, die voll symbolischer Elemente ist. Es ist mehr ein Stimmungsbild jener zügellosen Tyrannei von einem großartigen Individualismus oder, wenn man will, Uebermenschtum und jener erstaunlichen Grausamkeit, welche gegen den milden, reinen, heiteren und überaus starken Geist des entstehenden Christentums grell absticht.

Nicht ohne Wirkung war durch die litterarische Luft das „Quo vadis?" von Sienkiewicz gezogen. Jedoch die in den letzten Jahren erfolgte Verbreitung von Mysticismus und Symbolismus lieferte dem „Nerone" Boitos das natürliche Milieu und gleichsam den Boden, aus dem er hervorwuchs. Von geschichtlichen Personen tritt darin, außer dem Titelhelden, nur Tigellinus auf, und Agrippina ist ein Gespenst, der Schatten der Gewissensbisse Neros. Dagegen spricht der Zauberer Simon, diese Gestalt der ältesten christlichen Sage, eine sehr bedeutende Rolle. Und Nero selbst ist nicht so sehr der römische Kaiser als der frevelhafte Brandstifter, der Antichrist der Apokalypse und zugleich eine blonde Bestie, der nur einen ästhetischen Sinn für das Großartige und Ungeheuerliche bewahrt hat; und von seinen Lippen ertönt mit Recht der Ruf: „Mostruoso è il bello!"

Nero wird immer eine Anziehungskraft auf Künstler und auf Erforscher der wunderbaren Ausnahmen der Menschennatur üben:

„Pria di Nerone
Nessun sapea quanto osar può chi regna.“ [1])

* *
*

Das zweite Römerdrama, „Gracchus der Volkstribun“, schrieb Wilbrandt im Jahre 1872, als die Lehren von Karl Marx noch keinen langen Weg zurückgelegt hatten. Vor nur vier Jahren war das „Kapital“ erschienen, und die Pariser Kommune mit ihren Greueln hatte vortrefflich dazu gedient, Mißkredit und Abscheu gegen jene Lehren zu erwecken, welche eine gerechtere Gesellschaftsordnung in unseren Zeiten zum Gegenstande hatten, wie sie die Agrargesetze der beiden unglücklichen Brüder in der römischen Epoche des zweiten Jahrhunderts vor Christus versucht hatten.

So fehlt in Wilbrandts Trauerspiel jene innere Gefühlsbegeisterung, jene Leidenschaft für oder gegen die Sache, welche uns Heutigen, die wir von der furchtbaren sozialen Frage gequält sind, bei diesem Gegenstande unvermeidlich zu sein scheint.

Wilbrandt hält sich, trotz andersklingender Behauptungen, z. B. Adolf Sterns, in seinem Drama an eine objektive geschichtliche Darstellung. Keine Beziehung auf moderne Fragen, ja nicht einmal ein gegenwärtiges, warmes Gefühl unserer Zeiten beseelt die Leidenschaft des Volkstribunen, ebenso wenig wie die seiner Freunde oder seiner Gegner. Ja, die Agrargesetze, die Gesetze zu Gunsten des niederen Volkes, der Plebs, denen er das Werk seines ganzen Lebens und das Leben selbst opferte, spielen fast nur nebenbei ins Drama hinein: die Leidenschaft, von der Cajus Gracchus ganz eingenommen ist, ist der Rachedurst wegen der Ermordung des Bruders. Und das vermindert sehr den Wert seiner Persön-

---

[1]) Noch ganz zuletzt hat Johannes Schlaf Nero in einer „psychologischen Studie in Novellenform“ unter dem Titel „Der Tod des Antichrist“ behandelt. Nach Max Lorenz (Preußische Jahrbücher, Bd. 106, S. 376) ist auch diesem ernst ringenden Dichter die Lösung des Problems nicht geglückt. „Will man“ — sagt Lorenz, und zwar wohl mit Recht — „einen solchen Charakter behandeln, so muß man ihn doch aus einem einzigen Prinzip, aus einer Idee herleiten, ihn in seinem Angelpunkt zu fassen wissen. Ich kann nicht finden, daß das Schlaf gelungen ist.“ Es ist uns leider versagt, das Urteil des angesehenen Kunstrichters nachzuprüfen.

lichkeit: aus einem einer Idee geweihten Helden wird eine dramatische Person, die von einer privaten Leidenschaft bewegt wird.

Die geschichtliche Genauigkeit ist übrigens im Trauerspiel gewahrt. Wilbrandt hat es verstanden, mit dramatischem Genie die Personen, von denen die Seiten Plutarchs und anderer alter Historiker reden, zu vereinigen, in Bewegung und in Widerstreit zu setzen.

Von dem Gerüchte, nach dem der jüngere Scipio Africanus eines gewaltsamen Todes gestorben war, hat er für sein Drama Nutzen gezogen: die Tötung erfolgt hier durch einen fanatischen Anhänger des Cajus Gracchus; sie wird von der Senatspartei klug ausgebeutet und zur Ursache des Untergangs des Helden.

Mit der dem Bühnendichter gestatteten Freiheit hat Wilbrandt den Aufruhr und den Angriff auf den Senat unmittelbar auf die Ermordung des Scipio folgen lassen, wodurch der Tod, oder vielmehr der Selbstmord des Cajus fast zur Sühnung dieses Verbrechens wird, das durch wenngleich unwillkürliche Eingebung des Tribunen verübt wurde:

> „Scharf ist des Menschen Zunge wie ein zweischneidiges Schwert! Mit diesem Schwert erschlug ich den Scipio — und Roms Freiheit — und mich".

Wilbrandt hat also die Ereignisse zusammengezogen: unmittelbar auf die eigenmächtige Rückkehr des Gracchus aus Sardinien folgt die Scipios aus Afrika, ihr Streit auf dem Forum, die Ermordung des Africanus und der Tod des Cajus; und dadurch war er genötigt, das wichtigste Werk des jüngeren Gracchus, seine ganze Tribunenthätigkeit, seine rednerischen Erfolge und die wichtigen, von ihm durchgebrachten Gesetze, ein wenig im Schatten zu lassen.

Er stellt nur im ersten Aufzuge mitten unter den verschiedenen wohlcharakterisierten Volksstimmungen den Tribunen dar, der das Volk und den Senat anredet, und wie dem Antonius in Shakespeares „Julius Cäsar" gelingt es ihm, das Gemüt seiner Zuhörer zu bewegen. Der erste Akt ist wirklich bedeutend.

In den folgenden Akten giebt der Mordversuch gegen Cajus durch einen vom Senator Opimius gedungenen Freigelassenen zu etwas grellen Scenen Veranlassung: der Mörder wird ergriffen und verwundet und ersticht sich selbst, um nicht zu einem Geständnis gezwungen zu werden. Diese erfundene Episode, die sich die Partei des Cajus zunutze macht, um das Volk zu Gunsten des

Tribunen aufzuwiegeln, bildet eine Analogie zu der anderen wichtigen Episode der Ermordung des Scipio, die ebenfalls von der Senatspartei ausgenutzt wird. So erinnert auch die öffentliche Erörterung auf dem Forum zwischen Cajus und Scipio an die ebenfalls auf dem Forum gehaltenen Reden des ersten Aktes, und es ergiebt sich fast eine Scenenwiederholung.

Eine wichtige Rolle spielen im Trauerspiel die beiden Frauen aus der Familie des Gracchus: die Mutter Cornelia und seine Gattin Licinia.

Cornelia, die Tochter des ältern Scipio, des Siegers von Zama, verkörpert die römische Weisheit und Vaterlandsliebe, und in den glühenden Kämpfen bewahrt sie die Besonnenheit und das klare Auge, das nur das Wohl des Vaterlandes sucht. Ihre strenge Bürgertugend, infolge deren sie ihre Söhne dem Gemeinwohle opfert, vermögen wir neueren Menschen kaum mehr voll zu schätzen. Sie mißbilligt die Handlungsweise des Cajus, und sie möchte lieber, daß Tiberius ungerächt bliebe, als daß ein Bürgerkrieg in Roms Straßen wütete. Von der Mutter der Gracchen hatten wir uns eine andere Vorstellung gebildet: uns hatte es geschienen, als müßte sie die Ideale ihrer Söhne teilen und sie zum Kampfe für die Gerechtigkeit und die Rechte des niederen Volkes anspornen. Diese kluge und im Grunde kurzsichtige Matrone ist nicht danach beschaffen, unser Wohlgefallen zu erregen, nicht einmal bei ihren unfreiwilligen Thränen und in jenem Augenblicke der Erschütterung am Schlusse, als sie sich auf den Leichnam des Sohnes wirft: „Mein Sohn, mein Sohn, mein Sohn!“

Licinia hingegen in ihrer weiblichen Einfachheit, in ihrer liebenden Unwissenheit, gefällt viel besser. Neben dem Tribunen, der in den politischen Kämpfen und Verwicklungen des öffentlichen Lebens aufgeht, bildet diese naive weibliche Figur, die nur ihn zu lieben und für ihn zu beten weiß, die nur, in der Halle auf dem Fußgestelle des Standbildes des Tiberius sitzend, zu weinen weiß, gleichsam die Ergänzung und die Anmut seiner Mannesgestalt: sie ist der Epheu, der den schwarzen Turm umschlingt und bekränzt, seine malerische Note und seine Poesie ist.

Als Gegensatz zu den politischen Lehren des Gracchus wird der edelste Verfechter der aristokratischen Staatslehren hingestellt: Scipio Africanus. Wie der eine das Wohl des Volkes will, so will der andere die Größe Roms: zwei Ideale, die von Natur aus zusammengehen sollten und zusammengehen würden, wenn es

nicht die Ränke der Eigennützigen hinderten, für welche der eigene Vorteil das höchste und einzige Ideal ist, und die gedankenlose Kälte der Gleichgültigen.

Und diese Partei der Feinde des Gracchus vertreten Opimius, Drusus, der gute und schwache Konsul Metellus, der die Beredsamkeit des Gracchus naiv bewundert und der Hinterlist seiner Gegner nicht entgegenzutreten vermag. Und der Fanatismus des Volkes, für welches die Lehren sofort in Gewaltsamkeit und Blutthaten sich umsetzen, spielt der Senatspartei in die Hände und läßt in der Ungerechtigkeit der Thaten, in der Ermordung des Scipio, die Gerechtigkeit der Ideen kläglich untersinken. Und die Nachricht, daß sein treuester Anhänger Lätorius der Mörder des Scipio ist, ist für Cajus Gracchus ein solcher Schlag, daß er freiwillig dem Leben entsagt.

* *
*

Aus den Seiten des Tacitus springen die dramatischen Gestalten der zwei Heldinnen von Wilbrandts letztem und bestem Römerdrama, „Arria und Messalina“ (1874), hervor, dieser zwei Frauen, die gleichsam dazu geschaffen sind, als der Ausdruck der zwei äußersten Spielarten des weiblichen Typus nebeneinander zu stehen: die Hetäre und die Matrone. Ja, Arria, die tugendhafte Gattin des Caecina Paetus, sollte die Idealgestalt sein, das dem verdorbenen Bilde des im Laster entarteten Weibes entgegengestellt wurde.

Um die beiden Frauen, die wie aus Marmor einander gegenüberstanden, in Verbindung zu setzen, erfand Wilbrandt mit genialem Griff Marcus, den Sohn der Arria, der zum Liebhaber der Messalina wird. Der Abscheu der Mutter, welche ihren einzigen Sohn, den Stolz und die Hoffnung ihres Lebens, in die Arme der Circe sinken sieht, die Anstrengung, die sie macht, um ihn dem verderblichen Zauber zu entreißen, und beim Erkennen der Unmöglichkeit davon, die Aufopferung dieses eigenen Sohnes, um ihn zu retten, beleuchten mit dem hellen Lichte der starren stoischen Tugend das überströmende Laster, die Liebeswut und die Grausamkeit der berüchtigten Sünderin auf dem Kaiserthrone.

Demungeachtet muß man gestehen, daß das Idealbild der tugendhaften Matrone dem üppigen Gemälde des unzüchtigen Weibes nachsteht.

Wie für die Schilderung des absoluten Glücks, so fühlt sich der Mensch, der Künstler, sonderbarerweise ohnmächtig auch für die Darstellung der musterhaften Tugend, wie der vollkommenen Schönheit: trotz aller Mühe bringt er nur etwas schwaches, kaltes und akademisches zu stande. Dagegen ist seine Palette reich an den buntesten Farben unendlicher Variationen für die Darstellung des Schmerzes, der Schwäche, des Lasters.

Arria mit ihrer musterhaften Tugend als Gattin, als Mutter, steht kalt und blaß da gegenüber der stürmischen, verheerend um sich greifenden Leidenschaftlichkeit der Messalina, wie die gute Hausfrau Elisabeth, die Gattin des Ritters mit der eisernen Hand, blaß ausfiel gegenüber der in allen Farben der Hölle glänzenden Adelheid. Solche teuflische Geschöpfe verführen nicht bloß gewöhnliche Menschenkinder, sondern auch ihre eigenen Schöpfer. Die römische und stoische Tugend der Gattin des Paetus, welche dem Sohne rät, sich umzubringen, welche den Gatten überredet, sich zu durchbohren und um ihm Mut zu geben, ihm mit dem Beispiel vorangeht, sich zuerst den Dolch ins Herz stößt und ihm die Waffe mit den Worten reicht: „Es schmerzt nicht“, ist überdies von unserer Weltanschauung zu sehr entfernt und unserem Fühlen zu fremd.

Messalina hingegen, mit ihrer glühenden, sinnlichen und herrischen Natur, mit ihrer bacchantischen Zügellosigkeit ist viel lebendiger geraten. Sie entspricht der Vorstellung, die wir uns von der Gemahlin des Claudius, von dem lebenden Bilde der ungeheuren Sittenverderbnis der großen Weltstadt gebildet haben. Ihre Frechheit, ihre Offenheit im Laster verleihen ihr eine gewisse Größe und machen sie weniger verabscheuungswert.

> „Bis diesen Tag
> That Messalina, was sie that, im Antlitz
> Der ganzen Welt, gut, übel, weise, kindisch,
> Gleichviel, sie dachte laut . . .“

sagt über sie der Freigelassene Narciß, und sie ruft selbst mit Stolz aus:

> „Ich bin nicht tugendhaft,
> Heiß bin ich, üppig, grausam, wetterwendisch;
> Götter und Menschen lach' ich aus . . .“,

sie fügt indes hinzu:

> „Mich haßt nur, wer nicht meine Küsse kennt!“

Gleichsam um den Zauber, der aus diesem bösen Weibe strömt, zu dokumentieren, führt Wilbrandt den Ritter Silius,

einen der Liebhaber der Messalina, ein, welcher durch die Gleichgültigkeit, die sie nunmehr für ihn zeigt, tief erbittert ist und von Sehnsucht brennt, sie um jeden Preis wiederzugewinnen. Er ist nicht, wie bei Cossa, als ein kalt berechnender feiger Streber dargestellt, der aus Messalinas Liebe sich den Schemel machen will, um höher zu steigen: seine episodische Figur zeigt vielmehr, wie Messalinas Zauber dem armen Jungen, dem Sohne der Arria, verhängnisvoll werden muß.

Nur ein Zug in der Figur der Messalina stimmt, unserer Meinung nach, nicht zu ihrem Charakter, ein äußerst wichtiger Zug, denn auf ihm baut sich das ganze Drama auf: der Gegensatz nämlich zwischen den beiden Frauen, Messalinas Neid auf Arria, ihr Groll gegen die Matrone. Und Arria ihrerseits erwidert dieses Gefühl nicht bloß mit kalter Gleichgültigkeit, sondern mit leidenschaftlicher Verachtung von den ersten Scenen an, als sie Messalinas Liebe zu Marcus noch nicht kennt, eine viel heftigere Verachtung, als der überlegene Sinn der stoischen Matrone zuzulassen scheint.

Messalina spricht überdies ihr Gefühl zu stark aus, mit einer Selbsterkenntnis, die zu ihrem nur von Leidenschaft beherrschten Wesen nicht stimmt, da doch, wie männiglich bekannt, Leidenschaft blind und taub macht, namentlich jene Art, welche Dante mit dem ewigwährenden Sturmwinde in der Hölle bestraft.

Der Dichter hat vergessen, was er selbst ausdrückte:

> „Kenn' ein Weib
> Seit zwanzig Jahren, und du kennst sie nicht:
> Wie sie wird sein im einundzwanzigsten,
> Weiß weder sie, noch du . . .“;

um so weniger konnte sie, die Kranke selbst, den Quell ihrer Leiden erkennen.

Marcus ist der brave Sohn, der Sohn der Arria eben, das vorherbestimmte, mit Jugend bekränzte Opfer. Er entbrennt in Liebe für Messalina, auf die er stößt, als sie des Nachts in den Gäßchen der Suburra ungekannt umherstreicht, damit sie um ihrer selbst willen begehrt werde: und er kann sich nicht mehr von ihr, von ihrem Zauber und ihrer Leidenschaft befreien, auch nicht als er erfährt, daß sie die verabscheute Kaiserin ist. Und er unterliegt der bösen Macht der Sünderin.

Unendlich ist der Schauder, der in seinem Geiste entsteht;

noch größer der seiner Mutter, die ihn dazu treibt, das Gift zu trinken; übertrieben der des Vaters, welcher die Ehre, diesen „Hausgeist der Paetus“, durchaus vernichtet erklärt:

„Ehre war
Der Pätus Hausgeist; alle Götter hatten
Nicht so viel Raum in unserm Haus, wie sie.
Herunter in den Staub, du Haus der Pätus;
Dein Geist, dein Gott, dein Leben ist dahin!“

Nicht glaubwürdig ist eine solche Verzweiflung wegen einer Sünde, die bei Männern kaum heutzutage so tragisch aufgefaßt wird und es noch weniger zur Zeit der augusteischen Kaiser wurde. Auch der dabei mitspielende Haß gegen die Tyrannen rechtfertigt sie nicht genügend. —

Genial war Wilbrandts Einfall, diese zwei römischen Frauen nebeneinander zu stellen. Er hat auch auf Arria das ganze Verdienst dadurch zu häufen gewußt, daß er ihr einen von Schmerz und Krankheit gebrochenen, etwas brummigen, etwas eingebildeten Gemahl an die Seite stellte, dessen Stütze und Führerin sie wird, und bei dem sie die Stelle des schwankenden Willens vertritt.

Marcus wird ebenfalls der übergreifenden Persönlichkeit beider Frauen etwas aufgeopfert. Der Sohn der Arria offenbart sich jedoch in der Scene nach der Zusammenkunft mit der Messalina. Die Mutter läßt vor seinen Augen den Gedanken an Selbstmord auftauchen. Er nimmt ihn auf der Stelle wie eine Befreiung an und bittet die Mutter, sie möchte ruhig sein:

„ich liebe
Dich mehr von Herzen, wenn du ruhig bist;
So stolzer, edler, besser kann ich sterben.
So richten wir wie Götter, du und ich,
Den Menschen hier, den Marcus, den wir töten“.

Gut wiedergegeben ist von dem gelehrten Dichter das antike Gefühl der stoischen Seelenstärke, sowie die Einzelheiten der Bestattung des Marcus; nicht weniger wirksam ist aber auch die bacchantische Zügellosigkeit im Schmerze der Messalina.

Nur die Betonung des Gegensatzes zwischen den beiden Frauen auch im Tode, da unmittelbar auf Arria auch Messalina stirbt, scheint uns ein wenig zu markiert zu sein, und sie giebt durch den gezwungenen Parallelismus dem Ganzen einen leichten Anstrich von Künstelei. Wenn das Stück nicht die Dramatisierung zweier paralleler Lebensläufe sein konnte, so wurde es zu der vom

verschiedenen Tode der Arria und Messalina: die erstere stirbt mit stoischer Größe, die von allen verlassene Sünderin ist feig und furchterfüllt.

In dem Ganzen jedoch bewährt sich ein gebildeter Dichter und Künstler, und über die Scenen der Geschichte wurde der Purpurmantel der Poesie gebreitet.

* *
*

Von den zahlreichen Dramen, die zwischen „Arria und Messalina" (1874) und der sehr bedeutenden Dichtung „Der Meister von Palmyra" (1890) liegen, wollen wir bloß zwei herausheben: ein Trauerspiel im Stile der hohen Tragödie „Kriemhild" (1877) und ein bürgerliches Schauspiel „Die Tochter des Herrn Fabricius" (1883).

Wilbrandts Versuch, den gewaltigen Nibelungenstoff in die drei Akte seiner „Kriemhild" zusammenzudrängen, ist unzweifelhaft sehr kühn. Dieses mittelalterliche Heldengedicht, in das Völker und Jahrhunderte, wie in einen weiten See, ihre Erinnerungen, ihre Helden, Götter und Sagen ihres Altertums und ihre Ideale haben zusammenfließen lassen, in den Zierteich eines Parkes zu verwandeln, ist eine Gewaltsamkeit, die sich rächen mußte.

Zwar ist der Stoff so weit und reich und in vielen Teilen so hochpoetisch und dramatisch, daß er, auch für die Bedürfnisse der heutigen Bühne zugestutzt, seine Größe bewahrt. „Kriemhild" ist ein Trauerspiel, das theatralische Vorzüge besitzt, vor allem eine dankbare Frauenrolle und wirksame dramatische Momente, wie die Liebesscene des ersten Aktes und der Racheschwur des zweiten. Zwar darf man es weder mit dem mittelalterlichen Gedichte noch mit Hebbels Trilogie[1]) vergleichen, und auch nicht mit dem Musikdrama Wagners, der durch die Kunst der Töne dem mythischen Gehalte der nordischen Sagen den märchenhaften Zauber wiederzugeben vermochte. Diese „Kriemhild" unseres Dichters kann man vielmehr zu Geibels Brünhild stellen: es ist der Ausschnitt eines Bildes aus einem großen alten Gobelin.

Hebbel hat die dramatischen Momente des Nibelungenliedes wiederzugeben verstanden: er befreite die ursprüngliche dichterische Kraft von dem hemmenden mittelalterlichen Wust der Beschrei-

[1]) Vgl. Band I, S. 201 fg.

bungen, Turniere und Festlichkeiten, und stellte so mit objektiver psychologischer Wahrheit das starke Gerüst jener Heldengestalten des germanischen Altertums wieder her. Wilbrandt hingegen hat sich frei eine Handlung gebildet, worin er im kürzesten Zeitraum die Begebenheiten des Nibelungenliedes zusammendrängen konnte, bis zum berühmten Untergange des burgundischen Königsgeschlechts.

Und das gelang ihm gar wohl.

So führt er schon von den ersten Scenen an Etzel ein und zeigt das Entstehen der Neigung des Hunnenkönigs zu Kriemhild, der Gattin Siegfrieds. Siegfried wird rasch gekennzeichnet in seinem heldenhaften Leichtsinn und seiner Lebensfreude, in seiner sorgenlosen Großmut. Kriemhilds leidenschaftliche Liebe zu ihm tritt auch in der schon erwähnten Liebesscene hervor. Daran schließt sich unmittelbar der Ausbruch des Neides der burgundischen Könige, des wilden Hasses Hagens und die Ermordung des jungen Helden.

Durch die Zusammendrängung des Stoffes mußte natürlicherweise Brünhild geopfert werden: Siegfrieds Ermordung konnte daher nicht die starke und tiefe Begründung durch den Haß der beleidigten Königin erfahren, geschweige denn die noch stärkere und tiefere der ursprünglichen skandinavischen Fassung, wo Sigurd der Jugendgeliebte der Schildjungfrau ist und diese mit dem auf ihr Anstiften gemordeten Helden zusammen den Scheiterhaufen besteigt.

Hier dagegen ist es bloß Hagens Neid, der des Helden Tod bewirkt. Denn Brunhilds Wunsch, der bloß angedeutet wird, daß sie nämlich Rache dafür nehmen will, weil Siegfried sie „ein Kind der Nacht" genannt, hat doch eine sehr geringe dramatische Bedeutung.

Diesem Neide Hagens fehlt überdies im Wilbrandtschen Drama jene düstere Größe, die ihm im mittelhochdeutschen Gedichte anhaftet, die auch Hebbel seiner Gestalt gewahrt hat, und die in ihm gleichsam die Bedeutung eines verhängnisvollen, dämonischen Gesetzes besitzt, wobei jedoch die Lehenstreue der alten Recken ihm einen Anflug von Edelsinn verleiht. Hier ist Hagens Neid recht kleinlich: er will Siegfried sein, deshalb bringt er ihn um; was Siegfried thut, will er auch thun, und

> „was ich immer thue, frag' ich mich:
> Was hätte der von Niederland gethan?
> Das kann auch Hagen."

Allein das stimmt nicht zu der Figur des grimmen Hagen, der zu dem leuchtenden, zu dem Sonnenhelden Siegfried den vollsten Gegensatz bildet und ihn eben deshalb haßt, weil er von ihm ganz verschieden ist. Wir sehen davon ab, daß durch die Wilbrandtsche Darstellung Hagens festgeschlossene Eigenart zerstört wird, und daß von ihm nichts als ein Nachahmer, ein Affe übrig bleibt.

Die kraftgewaltige, finstere Gestalt des albischen Hagen lag wahrscheinlich dem modernen eklektischen Dichter zu fern. Dafür gab er aus seiner poetischen Seele dem Charakter der Kriemhild eine romantische Ausschmückung. Siegfrieds Gattin ist in der Doppelseitigkeit ihrer Natur dargestellt: in dem Gegensatze der feinen christlichen Königin und der wilden Heidin, die zuletzt die Oberhand gewinnt. Als man z. B. bei der Totenfeier Siegfrieds die Litaneien an die Jungfrau Maria singt, sagt sie vor sich die heidnischen Sprüche (aus dem „Muspilli") hin:

„Brüder befehden sich,
Fällen einander;
Geschwisterte sieht man
Die Sippe brechen —"

und

„Beilalter, Schwertalter,
Windzeit, Wolfszeit;
Der eine schont
Des andern nicht mehr!"

und der letztere klingt in den späteren Akten nach, gleichsam als Leitmotiv der Rache.

Aus dem Schatze des modernen Dichters stammt (im ersten Aufzug) auch die Erfindung des Echos, das im Walde zuerst den begeisterten Ausruf Etzels wiederholt, dann die Liebesworte Siegfrieds und zuletzt den Ruf des sterbenden Helden: „Rache!", jenen Ruf, den Kriemhild vernimmt und bis zu ihrem Lebensende im tiefsten Herzen bewahrt.

Kriemhilds Gestalt, bei der vom Dichter der „Messalina" auch das sinnliche und üppige Element nicht vernachlässigt wurde, entbehrt keineswegs moderner Züge, durch welche uns ihre Rolle nähergebracht werden soll. Im fürchterlichen Schlusse des Epos wütet das mythische Weib mit wilder Raserei im Blutbade, das sie lange vorher grausam vorbereitet hat. Wilbrandt hat uns etwas von der zärtlichen Schwäche des Weibes im Wanken und in der Blässe der Kriemhild zeigen wollen, und zuletzt sinkt sie

tot hin, von ihrer eigenen Wildheit überwältigt. Viel großartiger ist die antike Kraft des blutgierigen Weibes, für das die Rache eine heilige Pflicht war, die sie mit ungebändigter Macht bis zum Ende vollzieht. Und viel tragischer als ihr natürlicher Tod, der Tod eines schwachen Organismus, ist jener Schwerthieb, womit Dietrich von Bern, der Liebling der deutschen Sage, ihr das Haupt vom Rumpfe trennt und fast symbolisch der blutigen Phantasmagorie eines Zeitalters, das im flammenden Brande seiner eigenen Barbarei untergeht, ein Ende macht.

Besser stimmte zur Art des Dichters die Episode von Giselher und Dietlind, der Tochter des Markgrafen Rüdiger von Bechlaren, eine Episode, welche die wilden Schlußscenen ein wenig erhellt. Die sympathischen und rührenden Figuren dieser beiden jungen Menschen sind von Wilbrandt gut gezeichnet.

* *
*

Wie Adolf Bartels aus dem Schauspiel in drei Akten „Die Tochter des Herrn Fabricius“ (1883) Wilbrandts Zugehörigkeit zur Decadence herausbekommt, wüßten wir nicht zu sagen. Es ist weniger „ein Vorläufer gewisser jüngstdeutscher Dramen“, als ein stark sentimentales, bürgerliches Stück, für die alltäglichen Bedürfnisse eines anständigen Publikums.

Der Edelmut einer Tochter — das vollkommene Gegenteil von Gutzkows Richard Savage —, die von einer gefeierten reichen Mutter, welche nach vielen Jahren sich ihrer erinnert, nichts wissen will, während sie es als eine heilige Pflicht empfindet, ihren nach vierundzwanzigjähriger Zuchthausstrafe soeben entlassenen alten Vater anzuerkennen und sich seiner anzunehmen, bildet den Inhalt dieses Schauspiels.

Wir verstehen das Gefühl dieser Agathe; und der Verfasser hat darum geschickt eine Intrigue gesponnen, wodurch die drei Akte belebt und spannend bis zum Schlusse geworden sind.

> „Meine Mutter, die niemand anklagt, die mit ihrem Gold, ihren Lorbeeren lebt, die die Menschen ehren und bewundern, — die konnt' ich verlassen, wie sie mich verließ. Meinen Vater nicht — jetzt nicht — jetzt in seiner Not!“

Es ist eine Art von natürlicher Gerechtigkeit, womit Agathe die offizielle Gerechtigkeit verbessert, und im letzten Akte wohnen

wir auch — wie in vielen anderen sich keine hohen Ideale steckenden Dramen, z. B. in Paul Lindaus „Gräfin Lea" — einer förmlichen Gerichtsscene bei. Der unglückliche Fabricius, der von neuem des Einbruchsdiebstahls angeklagt vor dem Richter steht, weil er sich in das Haus, wo seine gute Tochter wohnt, des Nachts eingeschlichen, nur um sie und seinen kleinen Enkel noch einmal zu sehen, verteidigt sich nicht und verleugnet seine Tochter. Er will nicht, daß es zu allgemeiner Kenntnis gelange, er, der entlassene Sträfling, sei der Vater der rechtschaffenen jungen Witwe, die von ihrem Prinzipal, dem Fabrikanten und Menschenfreund Rolf, geliebt wird und sogar zur Gattin verlangt wurde. Und aus Liebe zu ihr ist er bereit, sich nicht zu rechtfertigen und wieder verurteilen zu lassen. Allein Agathe erscheint mit ihrem Knaben. Es findet vor dem Richter ein rührender Auftritt statt, an dem zuletzt auch die widernatürliche Mutter teilnimmt, die gefeierte und nun ausgediente reiche Künstlerin Ida. Sie erkennt ihre Schuld gegen die von ihr verlassene Tochter und gegen den Gatten an, der so tief sank, weil er von ihr verlassen worden war, und die Verzeihung der edelmütigen Tochter wird ihr in sichere Aussicht gestellt.

Damit die Freude vollständig werde, wohnt auch der junge verliebte Philantrop der Familienscene bei. Natürlich sinkt Agathe zuletzt in seine Arme, während der alte Fabricius den kleinen Hugo an seine Brust drückt.

Um zu diesem rührenden Schlusse zu gelangen, bedarf es des Zusammenwirkens der seltsamsten Zufälle. Allein bei der Aufführung merkt man das wohl kaum, wie dabei wahrscheinlich auch das Konventionelle der Personen entgeht, unter denen jedoch manche nicht wertlos ist, wie jene alte Schwätzerin Frau Wolmuth, mit ihrem leichten Humor, der sich zwar nicht zur Satire erhebt, aber durch seine Gutmütigkeit sehr wirksam ist — ungefähr wie jene andere alte Schwätzerin im Einakter „Unerreichbar".

Der Verfasser dieses Stückes dachte gewiß nicht an die Schaffung eines Meisterwerkes. Er wollte eben der Bühne ein unterhaltendes, bis zuletzt spannendes Repertoirestück liefern, ohne zu Gemeinheiten und Ausgelassenheiten zu greifen. Man trägt nicht immer Galakleider: meistenteils genügt ein anständiges Gewand und reine Wäsche.

* *
*

Dagegen hält die Kritik einstimmig das symbolische Drama Wilbrandts, „Der Meister von Palmyra“, für eines seiner besten, ja gleichsam für den Gipfelpunkt seiner dramatischen Thätigkeit. Es wurde im Jahre 1889 verfaßt, als der Dichter in seiner Vollreife stand, nach seinen Römerdramen, in denen er an den großen Stil und an weite Geschichtsanschauungen sich gewöhnt hatte, und nachdem er sechs Jahre hindurch (1881—1887) in beständiger Berührung mit der Bühne, als Leiter des Wiener Burgtheaters, jene Klarheit, Durchsichtigkeit, dramatische Perspektive und vor allem jenes Maß — Eigenschaften, die so kostbar sind, wenn sie sich mit wahrem Talent vereinigen — gewonnen oder vielmehr ausgebildet hatte.

„Der Meister von Palmyra“ wurde daher nicht zu einem von jenen Bühnenwerken von unmittelbarer Wirkung, bei denen die Zuschauer schaudern, lachen und weinen und das ganze Haus vom Beifallsgeklatsch erschüttert wird. Es ist aber so viel praktische Bühnentechnik darin, etwa in der Art der alten Mysteriendramen[1]), daß diese philosophische, diese Gedankendichtung der naheliegenden Gefahr entging, ins Formlose auszuarten und jede künstlerische Geschlossenheit und Bühnenwirkung zu verlieren.

So hingegen wird dieses ausgezeichnete Erzeugnis der zeitgenössischen dramatischen Dichtung zwar nicht große und weite Massen begeistern, aber doch ein Hochgenuß für Höhergebildete und Verständige sein und ein dichterisches Werk, das der Litteratur verbleiben wird.

Der Vorwurf dieser Dichtung ist im höchsten Sinne tragisch, der tragische Gegenstand an sich: der Tod. Der Tod, der von den Lebenden verabscheute und gefürchtete Tod, wird mit frommer Gesinnung, in Sagen und Märchen, Ueberlieferungen und Mythen als gut, als notwendig dargestellt. Man suchte die verwünschte Verdammung jedes lebendigen Wesens, das dunkle Ende jedes Fleisches zu rechtfertigen, zu erklären, und die Religionen entstanden eben größtenteils zur Erklärung des grausamen Rätsels, das vor jedem Leben steht.

Die erste und natürlichste Erklärung und Rechtfertigung des Todes geschieht durch den Erweis seiner Notwendigkeit. Der

---

[1]) Es hat nichts mit des Magyaren Madach „Die Tragödie des Menschen“ zu schaffen, wie Bartels vermutet. Das ungarische Drama erinnert vielmehr seinerseits ziemlich stark an Goethes Faust.

Mensch, der ewig auf der Erde leben könnte, müßte den Tod als eine Befreiung, als eine Erlösung anrufen.

Und dies ist eben die Handlung der Wilbrandtschen Dichtung.

Apelles hat vom Geiste des Lebens das Geschenk erlangt, in ewiger Kraft des Leibes und der Seele zu leben. Am Ende aber ist er müde, überdrüssig dieses langen Lebenstages, ohne die Erquickung des Todesschlafes, und er ruft Pausanias, „den Sorgenlöser, die erhabene blasse Gestalt", der im passenden Augenblick erscheint und die Menschen aus dem Leben führt und bittet ihn, daß er ihm die müden Augen schließe.

Doch nicht um sich in das Nichts, in den Staub aufzulösen, wendet sich der Meister von Palmyra an Pausanias. Er ist nicht der müde Ahasverus, der um die Auflösung fleht, der weherfüllte Weltwanderer, der unter der Last der eigenen Schuld und der Härte der Menschen sich krümmt. Apelles hat die Gestalt des eigenen Ichs erschöpfend ausgefüllt, und er möchte nun ein frisches und neues Dasein wieder beginnen, in einer anderen Gestalt.

Der altindische und pythagoräische Glaube an die Seelenwanderung spielt in dieses Drama hinein, ja er liegt ihm recht eigentlich zu Grunde, wie er auch in den Roman „Adams Söhne" (1890) hineinspielt, wo der alte Saltner sagt:

> „ob er recht hat mit seinem Glauben? Wer weiß es? Ich weiß nur, daß es gut ist, so zu leben, als hätte er recht: uns so reif zu machen, wie wir irgend können, so menschlich, so gut zu werden, als in uns gelegt ist."

Und im Drama sehen wir eben die fünf Akte hindurch eine Person, die in neuen Existenzen wiederkehrt, sich menschlich läuternd nach den Lehren der Theosophie.

Es ist Zoe, die christliche Märtyrerin, die im ersten Akte auftritt und vom Herrn des Lebens die Gabe der Seelenwanderung empfängt, und sie ist es, die den Spruch verkündet, daß das Leben des Apelles sich verlängern soll:

> „Doch straft dich Gott an dem, was du begehrst:
> Dich erhört der Herr des Lebens,
> Hält dich fest auf dieser Erde —".

Nachdem sie als christliche Märtyrerin gestorben ist, erscheint sie wieder in der Gestalt einer römischen Jungfrau, Phöbe, leichtsinnig, wollüstig, von Schönheit und Anmut erfüllt. Sie kann keinen ernsten und strengen Gedanken fassen, aber sie empfindet

dunkel ein innerstes Bedürfnis, eine Sehnsucht nach Güte, wie wenn sie in einem früheren Leben besser gewesen wäre ....

Phöbe stirbt. Pausanias reißt sie aus dem Hause des Apelles.

Im folgenden Akte ist sie Persida, die weise Matrone, eine heitere Christin, die Gattin des Meisters, der es nicht gelingt, ihr leidenschaftliches Herz zu besiegen, und die im Kampfe zwischen der Liebe zum Gatten und dem Opfer, das die junge Christengemeinde ihr auferlegt, zu Grunde geht.

Dann wird Zoe zu einem Jüngling, zu Nymphas, dem Sohne der Tryphena, der Tochter des Apelles und des Sohnes seines Freundes, des Philosophen Longinus. Und Nymphas lebt wieder, ihn beglückend, neben dem Meister von Palmyra, der seiner Stadt überdrüssig geworden ist, keine Gebäude mehr darin baut und sich mit Longinus in die Wüste zurückgezogen hat. Wir sehen im Jüngling wieder die edle und leidenschaftliche Seele der Persönlichkeiten, die ihm in der Kette der Wesen vorangingen.

Nymphas fällt kämpfend, in einem Aufruhr der letzten Heiden gegen die Christen zur Zeit Julians des Abtrünnigen.

Apelles steht jetzt vereinsamt da. Alle seine Freunde sind tot. Auch der letzte von ihnen, Longinus, hat die müden Augen, nach neunzig Jahren des Lebens, „der Erinnerung" geschlossen. Kein Mensch in der Stadt kennt Apelles mehr. Keiner liebt ihn mehr. Er kann für niemand mehr leben. Unzählige Jahre sind dahingegangen seit dem Tage, da er ruhmbedeckt nach Besiegung der Perser in der Wüste in seine Vaterstadt einzog:

„So rinnt die Zeit hinweg; in Tropfen langsam —
Zuletzt ein Meer, das uns vom Einstmals trennt."

Als Apelles nach langen Wanderungen durch die Welt zu seiner Heimatstadt zurückkehrt, findet er alles verwandelt: sein Haus, die von ihm errichteten Gebäude sind zu einem Trümmerhaufen geworden. Er findet ein neues Geschlecht von Jugend, das sich des Lebens freut, wie schon hundert andere Geschlechter sich dessen gefreut haben. Und für sie ist es etwas Neues. Es ist der Augenblick gekommen, von dem ihm Pausanias vorausgesagt hatte, daß er rufen würde:

„Komm, o Nacht! O Tod,
Wälz' diesen Stein mir weg! Denn schwerer als
Zu sterben ist zu leben."

Und Pausanias erscheint. Er vermag aber nichts gegen den lebensmüden Greis. Er kann ihm auch nicht die heißerflehte Vergessenheit gewähren. Nur die Seele, die das Urteil ausgesprochen hat, kann es wieder aufheben: Zoe, in ihrer letzten Verkörperung, in Zenobia.

Zenobia ist eine christliche Heilige. Sie tritt eben aus der wankenden Basilika, die Apelles einst erbaut hat. Durch das beschauliche Leben hat sie die Gabe der Durchdringung der hohen Dinge und die Weisheit erlangt. „Die Wunderthäterin" nennt sie das Volk. Einer Mutter, deren Kind sie küßt, sagt sie die tiefen Worte:

„Lieb es mit Geduld,
Dann hat es Sonne."

Sie allein hat noch eine dunkle, dämmernde Erinnerung an die vergangenen Existenzen und ruft seinen Namen: „Apelles". Zu ihren Füßen, bei der Berührung ihrer kühlen Hand, die sich ihm auf die Stirn legt, findet er endlich die ersehnte Ruhe:

„O Mutter Erde! Fahre wohl!
Du warst mir hold — ich liebte dich so sehr —
Blüh nun den andern! All ihr Lebenden,
O seid gesegnet! blüht im Sonnenlicht!
Apelles geht zur Ruh."

Diese ganze Gedankendichtung wickelt sich mit Anschaulichkeit und dramatischer Geschlossenheit ab, trotz der großen Schwierigkeiten, welche der Gegenstand darbot. Denn in jedem Akte mußte ja der Dichter eine neue Person einführen, uns mit ihr bekannt machen, fast eine neue Exposition schaffen, da berichtet werden mußte, was in der Zwischenzeit geschah. Dann mußte er der Einförmigkeit entgegentreten, welche diese fünf Akte hervorbringen zu müssen scheinen: denn in jedem tritt Pausanias auf, und jemand muß sterben.

Alle diese Schwierigkeiten wurden vom Dichter glücklich überwunden. Die finstere, strenge Person, die unter verschiedenen Formen erscheint, verliert nie etwas von ihrer ergreifenden Wirksamkeit. Namentlich ist Pausanias von hochpoetischer Wirkung im vierten Akte, als er unter der Hülle eines griechischen Sängers in der Wüste erscheint, des Abends, während der Mond aufgeht. Er erzählt, daß er im Lager Julians des Abtrünnigen gewesen und vor ihm sein Lied gesungen. Der junge Nymphas singt es mit,

während Pausanias es auf der Zither begleitet, und es ist das alte Adonislied:

„Also will's der ewige Zeus: du mußt nun
Niedersteigen unter die blühende Erde,
Mußt die dunkle Persephoneia küssen,
Schöner Adonis" —,

das wie ein Leitmotiv durch das ganze Drama geht. Julian stirbt, und Nymphas wird in dieser selben Nacht sterben.

Diese Personen, die im symbolischen Drama erscheinen und verschwinden, müssen zwar notwendigerweise etwas schematisch bleiben; gleichwohl sind sie keineswegs kalte Abstraktionen: sie haben alle Leben.

Der gute Longinus, der Philosoph, besonders als er in der Wüste mit Apelles zum hochbetagten Greis geworden ist, ist rührend durch seine Weisheit und seine Freundschaft. Ja, „am Giftbaum des Lebens wachsen zwei gute Früchte: Weisheit — und Freundschaft," wie das edle und treue Gemüt des Dichters durch des Greises Mund verkündigt.

Und unter den Frauen ragt Phöbe hervor. In ihrer kindlichen Lust zu Spiel und Freude, in ihrer angeborenen edlen Aufrichtigkeit, in ihrer Schwäche, ist sie eine Frucht der raffinierten römischen Bildung, welche diese unfruchtbare Kurtisanenblume hervorbrachte, diese gebrechliche, glitzernde Blumenfigur, bestimmt, bei einem Gelage die Schläfen zu schmücken, um dann auf den Boden zu fallen und zertreten zu werden, die aber trotzdem durch ihre Gebrechlichkeit selbst einen neuen Reiz erhält, eine rührendere Anmut:

„Armut ist der Tod."

Was aber über diese ganze in ihrer Art wirklich bedeutende dichterische Schöpfung den Adel verbreitet, ist die hohe, vornehme, dichterische Form, ohne jeglichen schönrednerischen Schwung, ohne dramatisches Pathos, bloß durch die angeborene Gedankenhöhe, durch angeborenen Adel von Bildern, die aus der weiten Bildung des Dichters flossen. Und sein Stil steht unter den Neueren sehr hoch: er ist mit emsiger Arbeit gefeilt, geschliffen, wie ein Edelstein, der glänzen und das Licht rein wiederspiegeln soll.

* *
*

„Hairan", eine dramatische Dichtung in fünf Akten, wurde nach der zweiten Aufführung im „Berliner Theater" mit amt-

lichem Verbote bedroht und verschwand von der Bühne. Die Buchausgabe (Stuttgart, Cotta) ist vom Jahre 1899. Dieses Drama ward also zehn Jahre nach dem „Meister von Palmyra“ verfaßt, dessen Ton und Stil es teilt, sowie auch den morgenländischen Schauplatz.

Der Verfasser meint, das angedrohte Verbot des Trauerspiels sei vielleicht einer äußeren Aehnlichkeit des Helden mit dem Stifter der christlichen Religion zuzuschreiben. Und fürwahr besteht diese Aehnlichkeit in der Gestalt, in den Reden, in den Begebenheiten.

Um nicht, was in einem Kunstwerke nicht bloß unpassend, sondern ungemein schwer gewesen wäre, Jesus als handelnde Person auf der Bühne vorzuführen, bietet uns Wilbrandt einen syrischen Propheten. Hairan steigt aus der Einsamkeit, wo er seinen Geist im Gebete gestählt hat, nach Antiochia herab, predigt dem Volke und bringt allen die frohe Botschaft von der Hoffnung und der Erlassung der Sünden. (Die Handlung spielt 24 Jahre vor Christi Geburt.)

Ein jeder weiß, welche schwere, bis jetzt ungelöste Aufgabe es ist, die Gestalt Jesu darzustellen und sie derjenigen ähnlich zu machen, die aus den Erzählungen der Evangelien in ihrer erhabenen Schlichtheit uns entgegentritt. Hairan besitzt nur einige Züge des Erlösers, und er wurde als sein Vorläufer gedacht. Er vollbringt zwei Wunder: die Heilung eines Lahmen und eine Bekehrung. Und eben diese Bekehrung bildet die Handlung des Stückes, und sie dient namentlich dem Zwecke, das Wesen des Propheten zu beleuchten.

Lysilla, die Tochter des Diagoras, eines reichen und weisen Kaufmanns von Antiochia, ist zur reifen Jungfrau herangewachsen und hat immer jede Verbindung mit jungen Leuten, die um sie werben, verschmäht. Ihr Geist und ihr Herz sind von einem übermenschlichen Ideale erfüllt. Anstatt mit den Mädchen ihres Alters zu den dionysischen Festen zu gehen, bleibt sie im Hause, kränzt die Herme des Gottes und denkt an Ariadne:

„Wenn's mir wie Ariadnen ginge: nicht
Ein sterblich Mannsbild käme mich zu lieben —
Er selbst der Gott! von dieser Erde mich
In seine Welt der Sel'gen zu entrücken.“

Und der junge Gott, den sie ersehnt, tritt in der Person des Propheten vor sie hin. Es ist Hairan, der vom Berge heruntersteigt und einen Augenblick an der Schwelle des Hauses des Diagoras ausruht, bevor er in Antiochia seinen Einzug hält. Er nimmt eine Labe von Wein aus den Händen Lysillas an.

Die Jungfrau wird von unbegrenzter Schwärmerei für den Jüngling ergriffen. In der Hoffnung, ihm wieder zu begegnen, schließt sie sich jetzt ohne Bedenken dem Festzuge der Verehrer des Gottes an, unter denen zwei junge Männer aus Antiochia sind, die bisher vergebens ihr Herz zu erobern sich bemüht hatten. Die Begegnung mit Hairan erfolgt aber nicht: denn der Prophet widersteht der rasenden Leidenschaft der Lysilla, wie Sudermanns Johannes der Versuchung Salomes, der Sünde. Durch die erlittene Verschmähung wie unsinnig geworden, giebt sich Lysilla mit einer Art wilder Rache den Liebenden hin, die mit Spannung auf diese Krise gewartet haben, und verläßt dann das Vaterhaus, um in der Stadt ein freies Leben zu führen.

Als sie wieder mit Hairan zusammentrifft, der eben den Lahmen Flavius geheilt hat und dem Volke Worte des Friedens sagt, lacht sie. Sie lacht mit dem leeren und gezwungenen Lachen des Zweiflers, der leidenschaftlich eine tiefe Wunde im Herzen verbirgt.

„Es ist ein Weinen drin“

sagt Hairan, und er fährt fort:

„Die sind mitleidswert,
Die sich das Schwert der Selbstverachtung in
Die Seele stoßen, daß sie schwärend blutet,
Und ihre Feinde ihre Freunde nennen.“

Gelänge es nun dem Seelenheiler, von jener Sünderin, jener „lachenden Verzweiflung“, die lachende Maske wegzureißen, so wären wir von seiner göttlichen Macht überzeugt. Und das gelingt ihm. Lysilla bleibt starr, wie versteinert. Sie hört nicht mehr die schmeichlerischen oder spöttischen Worte ihrer Freunde. Und zuletzt wirft sie sich zu den Füßen des Propheten, der mit der Familie seiner Freunde zu Tische sitzt — wie die Sünderin des Evangeliums zu den Füßen des Erlösers.

Die nach dem Idealen dürstende Seele hat endlich in der Wonne der Buße die begierdelose, göttliche Liebe gefunden, und ihr früheres Gefühl für Hairan verwandelt, reinigt, erhebt sich in der leidenschaftlichen und adelnden Ergebung an den Propheten.

Sie schließt sich den frommen Frauen an, die ihm folgen, und als er von seinen Feinden vor dem Statthalter Rufinus angeklagt wird, verteidigt sie ihn mit solcher Kühnheit, daß auch der Philosoph Diogoras in der erlösten Tochter das vom Propheten gewirkte Wunder anerkennt und die aus der Verworfenheit Gerettete, wie eine Wiedergeborene, an sein Herz drückt. Das von den Priestern aufgehetzte Volk fordert ungestüm den Tod Hairans. Nach einem Augenblick des Schwankens, in dem er wie Jesus darüber klagt, daß er von Gott verlassen wird, stürzt er unter die wütende Menge hinaus und kehrt einen Augenblick darauf zu Tode getroffen zurück. —

Diese letzte Scene war unzweifelhaft eine sehr schwere, und man kann nicht sagen, daß sie gelungen sei. Der Tod des Propheten läßt uns kalt, und das ist nicht der Schluß, den man für die inhaltsvolle Tragödie gewünscht hätte.

Der mystische Hauch, der dieses letzte dramatische Erzeugnis der Wilbrandtschen Muse beseelt, ist für den Dichter des „Meisters von Palmyra" sowie der Romane „Adams Söhne" und „Die Osterinsel" charakteristisch.

Die ausgedehnte dichterische Produktion seines Lebens läßt sich nicht gut klassifizieren, und man kann sie nicht in eine der schon vorhandenen Rubriken einordnen, wo man die litterarischen Berühmtheiten unterbringt. Welch eine Verschiedenheit der Absichten und der Ausführung zwischen den lustigen und sorglosen „Malern" und dem symbolischen „Meister von Palmyra"! Welch ein Abstand zwischen der mittelmäßigen „Tochter des Herrn Fabricius" mit ihrem bürgerlichen und fast philiströsen Tone und der glühenden Tragödie „Arria und Messalina"! Die Gabe, die Wilbrandt hat, die verschiedenartigsten Lebenskreise und Seelen zu durchdringen, eine kostbare Eigenschaft für den Geschichtsschreiber wie für den Dichter, ist der eigentümlichste Zug dieses genialen Eklektikers.

Er hat nicht mit männlicher Gewalt den Geschöpfen seiner Phantasie seinen Stempel aufgedrückt, sondern mit feiner Anschauung empfing er von ihnen in seinem Geiste den verschiedenen Eindruck ihrer Individualität, ließ sie in sich wiederleben und gab sie in ihrer Eigenart wieder. So haben wir eine große Mannigfaltigkeit von Personen, und es fehlt ihnen jene Ähnlichkeit, jener Familienzug, den die Geschöpfe desselben Dichters

haben und der uns auf den ersten Blick ihre Abstammung verrät.

Wilbrandt erfand selten eine Person. Viel öfter entlehnte er sie der Geschichte oder dem Leben: es fehlt daher bei ihm der typische Held, der nur die Verkörperung des Ideals des Künstlers ist, jenes Menschen, den die Geistesgaben, die Erfahrungen des Dichters und seine ergänzenden, ihm abgehenden Eigenschaften gebildet haben, und der gewissermaßen das Phantom seiner Lebensthätigkeit ist. Wilbrandts Geist dagegen ist liebenswürdig aufs Aeußere gerichtet, beschäftigt sich sympathievoll mit den mannigfaltigen Kundgebungen des Lebens in den Menschen, mit den Formen, die sie in den verschiedenen Zeitaltern und Lebenskreisen annahmen. Er versetzt sie daher in ihre naturgemäße Umgebung und entwirft den Geschichtsmoment oder den Gesellschaftskreis mit solcher Geschicklichkeit, wie der Gärtner die Pflanze mit ihren Wurzeln und Erdschollen aus dem Heimatsgrunde auf sein Feld verpflanzt.

Diese Wilbrandtschen Personen entbehren zwar jenes kräftigen Lebens, das andere Dichter den aus ihrem Innersten hervorgetretenen Geschöpfen einzuhauchen vermocht haben: sie besitzen aber dafür ein Ebenmaß und eine gewisse künstlerische Anmut in ihren bunten Verschiedenheiten, welche den feinen Sinn des beobachtenden Dichters offenbaren.

* *
*

Wenn eine Geistesrichtung, eine Partei, eine Weltanschauung den Sieg davongetragen hat, so ist es ein Ruhm für ihre Anhänger, in den fernen Anfängen die Kämpfe und Verfolgungen zu suchen, die sie auszustehen hatte, als sie bloß ein schwankendes Flämmchen war, das durch die unermüdliche Sorge und den ungebändigten Mut der ersten Anhänger lebendig gehalten wurde.

Die Denkfreiheit hatte ihre ersten Apostel und ihre ersten Blutzeugen im sechzehnten Jahrhundert, im Reformationszeitalter: denn damals entstand die Wissenschaft. Jetzt ist der Krieg gewonnen, welchen die Wissenschaft gegen das Dogma führte. Kein Mensch denkt mehr daran, den Gelehrten die Schranken eines Glaubens vorzuschreiben, und die Forschung macht vor keiner theologischen Formel mehr Halt. So haben wir keine Hexenprozesse und keine Inquisition mehr. Um so interessanter bleibt, als Vor-

wurf der Kunst, der tragische Kampf, durch welchen diese Freiheit erobert wurde, wie ein Volk mit immer erneuerter Rührung von den alten Kriegen erzählen hört, durch die seine Vorfahren ihr Land gewannen oder befreiten.

Dies war eine Ursache, doch nicht die einzige, des Erfolges eines Trauerspiels von **Arthur Fitger**: „Die Hexe", das im Jahre 1875 geschrieben wurde und im Jahre 1879 die Runde auf den deutschen Bühnen machte. Der wahre Vorzug dieses zweiten Stückes des von Wilbrandt in die Litteratur eingeführten fünfunddreißigjährigen Malers liegt in der Gedankentiefe, aus der ein tragischer Konflikt entsteht, liegt in der echten Leidenschaft, von der es beseelt, in der Poesie, von der es durchdrungen ist, und die ihm einen lyrischen Schwung verleiht, von dem wir uns hinreißen lassen: denn wir fühlen, daß er aufrichtig ist, wir fühlen, daß er aus der Tiefe des Gedankens, aus dem Innersten des Herzens kommt.

In den fünf Akten des Trauerspiels sind zwei Handlungen enthalten. Aber sie sind eng miteinander verbunden, so daß eine aus der anderen hervorgeht.

Während der zehnjährigen Abwesenheit Edzards von Wiarda, der als Offizier das Ende des dreißigjährigen Krieges mitmacht, treibt seine Braut Thalea, ein elternloses Edelfräulein, die mit ihrer jüngeren Schwester auf ihrem Vaterschlosse in Friesland lebt, das Studium der Wissenschaften, unter der Leitung des jüdischen Gelehrten Simeon, den sie von der Folter gerettet hat, eines Freundes Keplers und Galileis, und sie büßt dabei ihren Glauben ein. In den strengen Studien der Natur- und Sternkunde erkennt Thalea, daß die Bibel nicht mehr die äußerste Grenze des Wissens sein kann, daß die Religionen mithin nicht auf der Wahrheit gegründet sind; deshalb besucht sie die Kirche nicht mehr. Sie hat zwar den Glauben verloren, aber dadurch nicht die Wahrheit gewonnen, und ihre Seele schwankt noch irre im Zweifel:

> „Vergeblich rütteln wir an der letzten, ewig verschlossenen Pforte der Erkenntnis. Tod und Leben geben keinen Aufschluß über Tod und Leben. Aber ein Großes ist doch gewonnen: die Leuchte der Wissenschaft brennt, uns den Tag bis zu der letzten, wenn auch verriegelten Pforte zu erhellen."

Als nach der Verkündigung des Westfälischen Friedens Edzard

zurückkehrt, ist das unbefangene Mädchen von damals, das er geliebt hatte, wie umgetauscht: wie sie einst war, ist jetzt ihre inzwischen groß gewordene Schwester Almuth. Diese hold erblühte Jungfrau begleitet ihn nun an Thaleas statt zur Kirche, zu den feierlichen Dankgebeten für den Abschluß des Friedens.

Und auch in Almuths Herzen entsteht eine lebhafte, leidenschaftliche Neigung zu dem jungen Ritter, eine Liebe, die sie schwermütig, nachdenklich macht, derentwegen sie unsägliche Qualen erleidet bei dem Gedanken an seine bevorstehende Verbindung mit Thalea. Am Abend vor der Hochzeit verrät sich ihr Gefühl, und die Schwester, schon in ihrem Innersten verbittert durch die Wahrnehmung, daß sie Edzard nicht mehr so teuer ist wie einst, gerät dadurch in wahnsinnige Bestürzung.

Inzwischen gärt im Volke, in Katholiken sowohl als in Protestanten, ein geheimer Groll gegen die Jungfrau, die in den alten Pergamenten liest, sich mit Totengebein umgiebt, lange Stunden in vertrautem Verkehr mit einem Juden zubringt, und nie die Kirche betritt.

Dieser Haß der Bevölkerung wird von zwei Eiferern geschürt, einem Lutheraner und einem Jesuiten, die aus Todfeinden zu Verbündeten geworden sind, durch den Haß gegen Ungläubigkeit und durch das gemeinschaftliche Ziel der Ausrottung des Atheismus auf Erden:

> „Der Drache, der da nicht ist lutherisch noch englisch, noch papistisch noch calvinistisch; der Drache, der da ist pantheistisch oder atheistisch. Süße Rede wird sein auf seinen Lippen, Klugheit hinter der Stirne, Wundergewalt in seinen Händen und Unglauben im Herzen. Und Tausende und Millionen werden sich sammeln um sein Panier, darauf geschrieben steht: ‚Wir glauben all an keinen Gott‘."

Am Hochzeitstage erwartet das Volk ein wahrhaftes Zeichen, daß Thalea eine Hexe sei: es wird darin bestehen, daß eine wahre Hexe die Kirche nicht betreten kann. Und das geschieht, etwas theatralisch und infolge der Notwendigkeit der dramatischen Handlung. Thalea wird schon beim Betreten des Kirchhofs unruhig. Beim Gedanken, daß ihre Heirat das Unglück ihrer Schwester zur Folge haben werde und daß auch Edzard sie nicht mehr liebe, weicht sie im Augenblick, als sie in die Kirche eintreten soll, zurück. Und das Volk tobt: „Sie kann nicht! Sie darf nicht! Gott hat sie gerichtet! Hexe! An den Brandpfahl!"

Es folgt dann eine Scene, die zwar sehr wirkungsvoll ist, aber nicht vollkommen der Vorstellung entspricht, die wir uns von der weisen Jungfrau gebildet haben, als einer von jenen humanistischen, aufgeklärten Frauen, die im Reformationszeitalter mit seiner Strenge der Zwecke und Macht im Handeln aufkamen. Sie wird aufgefordert, von der Anklage wegen Hexerei „nach alter Väterweise auf Gottes heiliges Wort“, auf die Bibel, sich loszuschwören. Sie spricht nun zuerst dichterische Worte über das Buch aus, das stets ihr Lieblingsbuch gewesen:

> „Alte, freundliche Blätter, wie vertraut wart ihr meiner Jugend. Ich schwelgte wonnevoll in den schönen Historien von frommen Hirtenknaben und Helden und Erzvätern; Begeisterung sog ich aus der Psalmen Gewalt; köstliche Weisheit schöpft' ich aus deinen Sprüchen.“

Sie nennt das Buch der Bücher einen „unversiegbaren Liederquell“, einen „unerschöpflichen Weisheitshort“, das ihr auch im Alter treu bleiben werde, wenn ihr ja ein Alter bestimmt sei; aber schwören will sie darauf nicht, sie will sich dieses Buch nicht „zum Grenzstein ihrer Gedanken“ setzen lassen:

> „Diese ehrwürdigen Blätter, ich liebe sie wie das Herrlichste, was Menschengeist je ersonnen; aber zur Fessel wollt ihr sie mir machen; die Fessel zerreiß' ich!“

Und sie zerreißt die Bibel, und unter Ausstoßung von Gotteslästerungen, unter Beteuerung ihres Unglaubens und Herausforderung der Donnerkeile des Gottes, wenn einer „klein genug, daß er strafen und lohnen könnte“, im Himmel sitze, streut sie die losgerissenen Blätter in den Wind.

Die Donnerkeile des Himmels kommen nun zwar nicht; statt ihrer aber kommt von der Erde ein dichter Steinhagel, vor dem Edzard und die mit ihm heimgekehrten ergebenen Krieger sie mit Mühe verteidigen. Und Almuth, die mit ihrem Leibe die Schwester schützen will, sinkt getroffen zu Boden.

Thaleas Verfahren, das den schon lange kaum verhaltenen Volksgroll gegen sie entfesselt, ist zwar erklärbar durch den verzweiflungsvollen Zustand ihrer Seele, da sie das Gebäude ihres Lebensglücks zusammenstürzen sieht; gleichwohl bleibt diese Kirchhofsscene, trotz ihrer Wirksamkeit, eine von denen, worin die Bühnendichter künstlich und zu deutlich den Knoten der Handlung schürzen: es war hier nötig, daß Thalea sich so öffentlich bloßstellte, und den Zorn des Volkes mit einer gewissen Berechtigung über sich

heraufbeschwor, damit er wütend ausbrechen und zur Katastrophe führen sollte.

Das Schloß wird nun belagert. Während Edzard der Verteidigung obliegt, pflegt Thalea die verwundete Schwester, die in Fieber und Delirium darniederliegt. Sie hat ihrem Glückstraum entsagt. Eine schlaflose, dem Nachdenken gewidmete Nacht hat sie wieder zur Herrin ihrer selbst gemacht. Sappho räumt Melitten das Feld. Ruhig fordert sie Edzard auf, er solle zur Kranken hingehen, denn sie verlange nach ihm. Und mit ihrem Lehrer Simeon bricht sie in kein einziges Wort des Schmerzes oder wehmütigen Bedauerns aus. Es gelingt ihr, die Worte von „Naturfrömmigkeit" auszusprechen, welche an Dühring erinnern würden, wenn dieser Philosoph den Zeitgenossen Thaleas wie denen Fitgers gepredigt hätte:

> „Du lehrtest mich in der Weltenschuld und dem Weltenschmerz die ewige Ordnung erkennen. Du lehrtest mich den Jammer der lebendigen Kreatur vergessen über der Riesenharmonie der Weltfreude .... Ohne Glück glückselig sein, das ist des Lebens Kunst."

Für einen Augenblick jedoch wird Thalea aus ihrem philosophischen Gleichmut aufgerüttelt, aus jenem neuen in die Welt zugleich mit der Lehre Epikurs getretenen Stoicismus, jener Lehre, die in dem Materialismus der neueren Zeiten wiedererstanden ist. Und in demselben Augenblick trägt man die in Fieberphantasieen schwärmende Almuth in den Hof hinaus, weil ein Kanonenschuß das Schloß in Brand gesteckt hat. Da wendet sich Thalea zu Gott, infolge einer instinktiven Wiederkehr zum alten Glauben und fleht in der äußersten Not um Hilfe von oben:

> „Gott! Gott! — ich schreie zu Gott? — Ich habe ja keinen Gott. Allein steh' ich in dieser fürchterlichen Oede. (Gebieterisch) War all' mein Denken dennoch ein Irrtum, waltest du dennoch drüben über den Sternen, tröstlicher Gott meiner Kindheit, so tritt hervor, ziehe wieder ein in dieses Herz. Gieb mir meinen Glauben wieder! Ich warte auf dich; ich will glauben! Hilf mir, daß ich glauben kann. — Er schweigt. — Er ist taub. — Allein, allein in meinem Jammer! —"

Es ist immer die alte Wunderprobe, welche die Ungläubigkeit fordert.

Als nun die beiden Glaubensfanatiker sich ins Schloß ein-

schleichen und von Thalea verlangen, daß sie sich selbst dem Gerichte übergebe — nur unter dieser Bedingung sichern sie Almuths Rettung zu —, antwortet sie mit ihrem ganzen Stolze und nimmt das Opfer ihrer eigenen Person an. Als aber der vom Turmhüter gerufene Edzard herbeieilt, durchbohrt sie der fanatische Lutheraner Lubbo, trotz seiner unbedingten Ergebenheit an Edzard, ja eben deswegen, weil er nämlich die Verbindung seines Herrn mit der Hexe unmöglich machen will.

Und so endet dieses trotz der Verlegung der Handlung ins siebzehnte Jahrhundert moderne Trauerspiel, worin der fürchterliche innere Kampf einer Seele dargestellt wird, die jeden positiven Glauben eingebüßt hat.

Der Kampf in einer weiblichen Seele zwischen Unglauben und Glauben wurde schon oft und zuletzt mit großem Scharfsinn vom italienischen Romanschriftsteller Antonio Fogazzaro dargestellt.

In seinem Romane „Piccolo mondo antico" schildert er eine Frau, die sich allmählich vom Glauben entfernt, der Ungerechtigkeit wegen, die sie in der Welt triumphieren sieht, aber dennoch zu ihm zurückkehrt, durch den Einfluß des zugleich starken und sanften Glaubens, der im Herzen ihres Gatten glüht. Allein es ist ein gläubiger Dichter, der uns diese Person darstellt. Hier dagegen steht der Dichter offenbar auf der Seite seiner Heldin, und wir sehen eine kaum verhehlte Bewunderung für ihre große, stolze Menschenseele.

Simeons und Thaleas Unglauben ist jedoch ganz modern, und er spiegelt mehr Dühring und Büchner, Moleschott und Vogt wieder, als Galilei und Kepler, und selbst den lebensvollen Pantheismus Spinozas. Im siebzehnten Jahrhundert hat es keiner von den aufgeklärten Geistern, von den Humanisten, darauf abgesehen, den Glauben auf der Welt auszurotten, und keiner hat dem „jenseitigen Gespensterglauben" den Krieg erklärt, wie Fitgers Hexe thut.

Sie bleibt aber trotzdem eine lebhaft gefühlte Person, psychologisch wahr in allen ihren Aeußerungen, individuell mit ihrer unerschrockenen Hingebung an das, was sie für Wahrheit hält, und dabei weiblich zartfühlend.

Die anderen Personen treten neben ihr schon etwas in den Schatten, und sie sind nur, möchte man sagen, dazu da, sie besser

zu beleuchten und ihr Gelegenheit zu geben, daß sie sich entwickeln und offenbaren kann. So Almuth, die reine, unschuldige und jugendliche Weiblichkeit, die zum Selbstbewußtsein und zum Unabhängigkeitsgefühle der älteren Schwester einen lebhaften Gegensatz bildet. So Simeon, der auch nur zum Mitunterredner der weisen Jungfrau dient, und Edzard, der für die ganze Entwicklung des Dramas nötig war. Die zwei Fanatiker, besonders der Jesuit, der aus einem Sensationsromane herausgeschnitten ist, sind schematisch. Die ganze Handlung schreitet geschlossen und folgerichtig vor, durch innere wie durch äußere Notwendigkeit.[1])

[1]) Wir können hier weder auf Fitgers erstes kulturkampfzeitliches Drama „Adelbert von Bremen", 1873, eingehen, noch auf das, ungefähr wie Roseggers Roman „Martin der Mann", ganz aus der Wirklichkeit heraustretende Drama aus der Revolutionszeit „Von Gottes Gnaden", 1883, noch auf „Die Rosen von Tyburn", 1888, das gegen das letztere wieder einen Fortschritt bezeichnet.





Ernst von Wildenbruch.

Bis zu seinem 36. Lebensjahre, bis zum Jahre 1881, war Ernst von Wildenbruch, ein preußischer Adliger, in dessen Adern sogar Hohenzollernblut rinnen soll, und Gerichtsbeamter, als Dichter so ziemlich unbekannt. Er hatte in kräftigen epischen Dichtungen („Vionville", „Sedan") Episoden aus dem deutsch-französischen Kriege besungen, den er selbst ehrenvoll mitgemacht hatte. In diesen, sowie in Gelegenheitsgedichten, hatte sein jederzeit von vaterländischem Feuer glühender Geist sich auszusprechen gewußt. Zur Bühne aber, wohin es ihn zog und drängte, hatte er bis zu jenem Jahre keinen Zugang finden können, trotzdem manches Drama in seinem Pulte fertig lag. Endlich, im März 1881, fügten die Meininger zu ihren übrigen nicht hoch genug anzuschlagenden Verdiensten auch noch dieses hinzu, daß sie auf der Bühne ihres Hoftheaters Wildenbruchs Trauerspiel „Die Karolinger" aufführten. So genoß endlich dieses ausgesprochene dramatische Talent die Genugthuung, mit jenem Publikum Fühlung zu gewinnen, das er stets bei dem Schaffen seiner Bühnenwerke vor Augen hatte.

Der Erfolg war groß. Wildenbruch eroberte im Sturme alle Bühnen von Nord- und Süddeutschland.

Im gleichen Jahre 1882 wurden drei andere Dramen („Harold", „Der Menonit", „Väter und Söhne") aufgeführt, die er bis dahin im Schubfach zu halten gezwungen war.[1]) Er gewann nun vollends die Gunst des Publikums. Besonders wurde

[1]) Sie waren „alle schon in den siebziger Jahren entstanden und den verschiedensten Bühnenleitungen ohne Erfolg angeboten worden". B. Litzmann Das deutsche Drama in den litterarischen Bewegungen der Gegenwart (2. Aufl. 1894), S. 69. — Doch „das bürgerliche, ja soziale Schauspiel ‚Die Herrin ihrer Hand' wurde schon in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre in den ‚Deutschen Monatsheften' der Brüder Hart abgedruckt". A. Müller-Guttenbrunn Dramaturgische Gänge, S. 107.

die Jugend fortgerissen. Es mußte ihr notwendig seine vaterländische Begeisterung zusagen, sein ganzes etwas militärisches Wesen, mit dem er auf die Litteratur Sturm lief: denn es ist, als wolle Wildenbruch in jedem seiner Dramen eine Schlacht liefern, zu Gunsten irgendeiner Sache, gemeiniglich der Vaterlandsliebe und des Nationalstolzes.

Der Lyrismus, der durch alle Werke dieses Dichters wie eine verborgene Ader strömt, die von Zeit zu Zeit Explosionen verursacht, war ebenfalls geeignet, ihm eine weite Beliebtheit zu verschaffen.

Wildenbruch trat in den Jahren auf, als der Jubel über die großen Siege des Jahres 1870 noch nicht verhallt war, als in den deutschen Geistern das freudige Bewußtsein der Vorherrschaft aufkam, die dem lange zerstückelten Volke jetzt in der Welt zufiel, als die Deutschen mit naivem Stolz sich selbst zu fühlen begannen. Zu jener Zeit schrieb Freytag sein monumentales Werk „Die Ahnen". Treitschke schrieb mit einem wahren furor teutonicus seine von hohem Nationalgefühl getragene „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert". Wildenbruch verstand es, diese Gefühle eines befriedigten Patriotismus mit Feuer wiederzugeben.

Wer ihn mit Heinrich von Kleist verglich, der ging nicht über äußerliche Aehnlichkeiten hinaus. Beide waren zwar Norddeutsche, Preußen; beide adliger Herkunft; beide begeistert für alles Deutsche im allgemeinen und das Brandenburgische im besonderen. Allein welch ein Unterschied zwischen der düstern Glut des unglücklichen selbstmörderischen Dichters, dessen Herz bei dem Unglück und der Schmach des geknechteten Vaterlandes blutete, zwischen dem Dichter der so heftigen und blutdürstenden „Hermannsschlacht", zwischen dem Verfasser des „Katechismus eines Deutschen", der während des Wütens der napoleonischen Gewaltherrschaft schrieb — und diesem höfischen Dichter, dessen Vaterlandsliebe wohl ohne Zweifel aufrichtig ist, die aber eine so von Selbstbewußtsein strotzende Farbe hat, der so befriedigt ist über das ruhmreiche Land, dem er angehört, über das ruhmreiche Herrscherhaus, über das ruhmreiche Heer, und für den die Weltgeschichte sich mit dem goldenen Abglanz der frischen Siege zu färben scheint! [1])

[1]) Ganz richtig bemerkte schon R. M. Meyer (S. 704): „Heinrich von Kleist darf im ganzen wohl der Schutzpatron der dramatischen Thätigkeit Wildenbruchs heißen. Nur eben — man könnte Wildenbruch doch nur einen veräußerlichten Kleist nennen".

Ein Ideal, das sich verwirklicht, überlebt sich selbst — bemerkte schon Ibsen. Daher kommt es wohl, daß in den Ländern, in denen die Einigung stattfand, die große Begeisterung, die jene Bewegung hervorrief, wie durch Zauber verloderte. Die Kraft des Ideals und der Enthusiasmus, der es beseelt und seine Wirksamkeit bildet, können nicht an einem erreichten Gute ihr Genügen finden. Ein erreichtes Ideal nährt bloß die Flamme, die sich emporschwingt, um ein anderes Gut zu erringen, ein neues Ideal, das sie zwischen die Windungen ihrer Glut hineinreißen und verzehren will.

* *
*

Die Farbe des Wildenbruchschen Patriotismus erkennt man schon in dem vieraktigen Trauerspiel „Der Menonit".[1]

Sagen wir's gleich heraus: „Der Menonit" gehört nicht zu den besten Dramen Wildenbruchs.

Dieses Trauerspiel, das sich unter einer religiösen Sekte, einer Wiedertäufergemeinde, auf dem finstern Hintergrunde der französischen Herrschaft mit der Erschießung des Helden in Danzig abwickelt, ist kein anziehendes Bild. Und die Begebenheiten, welche darin vorgehen, sind trotz dem Mute des Helden nicht geeignet, auf uns einen großen Eindruck auszuüben: denn es fehlt ihnen — außer dem Hereinragen des Schillschen Aufrufs am Schlusse — der Hintergrund historischer Größe, der die Allgemeinheit der Menschen angehen kann. Es interessiert uns nunmehr weder die vergessene Menonitensekte mit ihrem religiösen Quietismus und ihrer politischen Gleichgültigkeit, noch vermag uns die Erschießung des jungen Menoniten Reinhold durch die Franzosen besonders tief zu ergreifen.

Wildenbruch legt jedoch auch in diesem Drama eine seltene Begabung für die Bühne an den Tag. Die Handlung erschlafft nie, die Auftritte lösen sich mit stets zunehmender Spannung ab.

[1] Nach Litzmann (S. 105), der es persönlich vom Dichter wissen mag, entstand dieses Drama, sowie „Väter und Söhne", um die Wende der siebziger und achtziger Jahre. — Ueber die Quelle berichtet er Folgendes: „Zum Menoniten, der zur Zeit der Schillschen Erhebung spielt, gab eine Anekdote, die Bischof Eylert gelegentlich erzählt, daß nämlich eine preußische Menonitengemeinde einen der Ihrigen, der 1813 fürs Vaterland die Waffen ergriffen, aus ihrer Mitte ausgestoßen und trotzdem der König selbst den Fürsprecher machte, nicht wieder aufgenommen habe, die Anregung."

In diesen vier Akten ist eine Bewegung, eine Aufeinanderfolge von oft unerwarteten Vorgängen, die unzweifelhaft immer die Aufmerksamkeit auch des unachtsamsten Zuschauers rege halten.

In den ersten zwei Scenen z. B. werden wir mit jenem ganzen pietistischen Lebenskreise bekannt gemacht. Der alte Justus, das Haupt der Menonitengemeinde, „eine der bestcharakterisierten Figuren, die Wildenbruch geschaffen", [1]) entdeckt die Liebe seiner Tochter Maria zu Reinhold, der jetzt auf Reisen ist; ganz unvermittelt teilt er ihr seinen Wunsch mit, daß sie die Gattin des Mathias, eines gesetzten Mannes und glühenden Menoniten werden soll, und das Mädchen willigt zu unserem Erstaunen ein. Inzwischen erfährt man, daß Reinhold zurück ist, und er tritt eben ein.

Diese Raschheit hält gewiß die Aufmerksamkeit des Zuschauers gespannt; aber nicht minder gewiß ist es, daß sie den Leser stutzig macht.

Das ganze Drama geht so weiter im Galopp. Die Ereignisse folgen schnell aufeinander. Das Hauptereignis ist eine Herausforderung zum Zweikampf. Zwei französische Offiziere, von denen einer die Maria beleidigt hat, fordern Reinhold zum Duell heraus. Er dürfte nicht annehmen: denn der Menonitenglaube verbietet den Gebrauch der Waffen. Sie geben ihm selbst eine Pistole zum Kampfe, der am Tage darauf stattfinden soll. Er findet aber nicht statt. Denn Maria und ihr Vater bringen den jungen Mann von der Zuwiderhandlung gegen die Gesetze ihrer Gemeinde ab, zumal da der Alte zum Lohne für seine Fügsamkeit ihm die Hand der Tochter zusagt. Und jene Pistole — ein böswilliger Beurteiler könnte sagen, daß sie eigens deshalb schon den Tag vor dem Duell dem Helden von seinen Partnern eingehändigt wurde — dient jetzt nach vielen Wandlungen zur Ermordung jenes Mathias, der Maria heiraten sollte, und der, unter dem gleißnerischen Mantel des strenggläubigen Wiedertäufers, ein vollendeter Schurke ist.

Reinhold, der einem Sendling Schills folgen will, wird durch den Verrat des Mathias von den Franzosen gefangen, von eben denjenigen, mit denen er sich schlagen sollte, und nach Danzig abgeführt, um erschossen zu werden. Maria, die ebenfalls dorthin geführt werden soll, stirbt vor Schmerz.

Das Drama endigt mit den Worten, die Reinhold zu den Franzosen sagt:

---

[1]) Leo Berg, „Ernst von Wildenbruch" (Litterarische Volkshefte), S. 10.

„. . . . . Morgen,
Wenn ich zu Danzig auf dem Sande kniee,
So kommandiert das Feuer Eurer Leute,
Und wollt ihr nicht, seht meinem Tode zu,
Erkennen sollt ihr, daß ihr euch geirrt,
Ihr werdet keinen Feigling knieen sehn,
Ihr werdet sehn, wie deutsche Männer sterben."

Glühende Vaterlandsliebe, Wildenbruchs Muse, sollte auch die Seele dieses feurigen Jugenddramas sein, obwohl der Dichter noch bis heute in dieser Hinsicht ein Jüngling geblieben ist. Und im Ausdrucke ist es hochbegeistert. Ja, „es lebt und webt etwas von dem jugendlichen Feuergeiste Theodor Körners in diesem Drama".[1]) Doch sind die durch ihre Glaubenssatzung zwar unkriegerischen, sonst aber — mit Ausnahme des Mathias — tugendhaften und tüchtigen Menoniten nicht geeignet, als Gegenbild zu den Patrioten aufgestellt zu werden, um durch ihre Niedrigkeit den Glanz der Vaterlandsfreunde zu erhöhen. Andrerseits „schlägt Reinholds Vaterlandsglut aus der zertretenen Liebe empor".[2]) Er ist zwar durch den Aufenthalt in der Fremde geistig über seine sehr beschränkten Glaubensgenossen hinausgewachsen; er ist für ihr friedsames, ruhig-thätiges Leben verdorben. Allein er begeistert sich für die Idee, die Franzosen aus Deutschland zu vertreiben, doch erst, als sein Verbleiben in der Gemeinde und die Erlangung des geliebten Mädchens unmöglich geworden ist. Damit wird jedoch nicht in Abrede gestellt, daß der Patriotismus im latenten Zustande bei ihm stets vorhanden gewesen sein mag — etwa wie die Frömmigkeit bei Mädchen, die nach dem Tode des Geliebten ins Kloster gehen. Und im geeigneten Momente bricht er lodernd empor.

---

[1]) Berg, S. 10. — Recht ist es auch, daß er es „durchaus nicht gemacht und phrasenhaft" findet, wenn der Bote Schills sagt:

„Hörst du die Bäume flüsternd sich bewegen?
Du meinst, es sei der Wind, du irrest dich,
Die Seufzer sind es, welche Deutschland stöhnt.
Siehst du die Tropfen perlen hier im Gras?
Du meinst, es sei der Tau — du irrest dich,
Die Thränen sind es, welche Deutschland weint,"

Und wir stoßen uns auch nicht — wie Berg thut — daran, daß ein westfälischer Bauer diese pathetischen Worte sagt, ebensowenig als wir uns bei Schiller an den pathetischen Reden der Schweizer Landleute stoßen. Es ist eben der idealistische Stil.

[2]) Adolf Stern, Studien zur Litteratur der Gegenwart, S. 355.

Wenn auch das Drama unzweifelhaft von Vaterlandsliebe eingegeben wird, von ihr durchströmt ist und voll darin ausklingt, so dreht es sich doch hauptsächlich um die Hand eines Mädchens und um die Vereitlung eines Duells, das eben durch dieses Mädchen veranlaßt ist. Es waltet darin das Gefühl der militärisch empfundenen Ehre, und der Held denkt vor dem Sterben hauptsächlich an die Verteidigung eben dieser ritterlichen Ehre, auf die durch seine Nachgiebigkeit gegenüber den Bitten der Geliebten ein Makel gefallen war.

Welch ein Unterschied zwischen diesem Gefühl, das fast konventionell aussieht und sozusagen zu einer ästhetischen Empfindung geworden ist [1]) und dem Patriotismus Hermanns bei Kleist, der sich nicht das mindeste darum kümmert, was die Leute sagen werden, nicht um die Schönheit oder Häßlichkeit einer Handlung, wofern sie nur zur Befreiung des Vaterlandes von den Fremden beitragen kann! Aus welch anderem Stoffe ist jener Patriot gebildet, der, als ein Römer mit der Ueberlegenheit des Kulturmenschen von Pflicht und Recht redet, ihm auf sein Schwert gestützt spottend zuruft:

„An Pflicht und Recht! sieh da, so wahr ich lebe:
Er hat das Buch vom Cicero gelesen."

Der wahre Patriotismus, der nur in Zeiten der Unterdrückung, der Gefahr, nicht in Zeiten des Triumphes gefühlt werden und sich aussprechen kann, zerstört, vernichtet, wie ein wildes Tier, reißt alles fort wie ein schäumender Wildbach, kümmert sich nicht um geliebte Mädchen und um den Codex der Chevalerie. Reinholds Patriotismus ist aber nur ein Wiederschein von jenem. —

---

[1]) Es bleibt so trotz den großen Worten Reinholds:

„Gott, heil'ger Gott, den man allmächtig nannte,
Zum Zeichen, daß du Vater bist der Kraft:
Was ist noch Recht, wenn dieses Unrecht ist,
Daß man zum Kampfe den Verruchten fordert,
Der deiner heil'gen Schöpfung schönsten Traum,
Das Weib, mit schmutz'ger Frechheit arg besudelt?"

Dieser „Verruchte" hat der Geliebten des Helden einen Kuß gegeben und sie zu umarmen versucht. Kaum ist Hermann bei Kleist pathetischer, als er dem „Rabenvater", der die von einem Römer geschändete Tochter getötet hat, befiehlt, ihren Leib in fünfzehn Stücke zu teilen und sie mit fünfzehn Boten den fünfzehn Stämmen Germaniens zuzuschicken.

Das Drama ist in Versen abgefaßt, und die poetische Form paßt gar wohl zu dem oft lyrischen Inhalte. Daß aber einer der Franzosen ein unsicheres und fehlerhaftes, mit französischen Wörtern vollgestopftes Deutsch, und dazu in Versen, spricht — das ist etwas befremdend.

Ueber das Unpassende und Unkünstlerische eines solchen Verfahrens haben wir schon oben (S. 68) gesprochen. Bei Lessings Riccaut de la Marlinière vervollständigt jenes verstümmelte, Lachen erregende Deutsch die Gestalt jenes elenden Franzosen, der trotzdem aufgeblasen ist, weil er zur grande nation gehörte, welche damals die Vorherrschaft in Europa hatte. Auch beim „Königsleutnant" von Gutzkow könnte es noch, wenngleich in geringerem Maße, geduldet und entschuldigt werden. Wildenbruch aber schrieb sein Drama, das im Jahre 1808 spielt, nach dem Jahre 1870. Und die Verspottung eines besiegten Volkes, bloß aus der kleinlichen Lust, ein wenig Heiterkeit ins Stück zu bringen, ist durchaus nicht edel, wenn es auch manchen als patriotisch erscheinen mag. —

Trotz diesen und anderen Mängeln, die wir hervorgehoben haben, offenbart Wildenbruch schon in diesem feurigen Jugenddrama echte dramatische und noch mehr theatralische Begabung. Schon hier treten alle Vorzüge hervor, die wir später in fast allen seinen Bühnenwerken glänzen sehen werden. Schon hier herrscht jener Lyrismus, der alle seine Erzeugnisse durchströmt und hebt, kraft dessen der Dichter sich in seinen Personen verkörpert, mit ihnen leidet und sich freut. Dabei nimmt er jedoch nicht ihre Stelle ein und versetzt sich nicht in ihre Seele und Individualität, sondern er leiht ihnen seine enthusiastische Dichterseele und läßt sich hinreißen, für sie zu reden, seine Gefühle für sie auszudrücken. Das überschreitet nun zwar die dramatischen Grenzen und macht seine Personen untereinander ähnlich; aber je nach den Umständen und nach den Zuschauern kann das sehr gut gefallen.

Wir haben gesehen, welchen Erfolg neulich in Frankreich und in anderen Ländern ein dramatischer Dichter von lyrischer Anlage erreicht hat, der mit Wildenbruch manchen Berührungspunkt hat: Edmond Rostand.

Bei beiden hohes Vaterlandsgefühl, jugendlicher Enthusiasmus, ein etwas soldatisches Wesen — bei Rostand sprach man nach dem Cyrano von gaskonischem —, kraft dessen sie jederzeit bereit scheinen, die Welt und den Ruhm mit Säbelhieben zu

erobern; das gleiche ein wenig abergläubische und militärische Ehrgefühl und der Sinn für Männlichkeit, für die Kraft, die Stärke des Mannes. Beim Franzosen mehr Leichtsinn, beim Deutschen mehr Pathos und Ernst. Beide in der althergebrachten Weltauffassung wurzelnd, konservativ im tiefsten Sinne des Wortes; aber bei beiden der Schmuck und der Duft der Poesie, die an einigen Stellen zu dem gelangte, was man in der alten Rhetorik das Erhabene nannte.

* *
*

Adolf Stern behauptet (S. 350), das Schauspiel „Väter und Söhne“ „gehöre jedenfalls zu den besten, bleibendsten Schöpfungen der jüngsten Litteraturperiode“, und Litzmann (S. 110) nennt es „zweifellos das gewaltigste Werk, das Wildenbruch bisher (bis zum Jahre 1894) geschaffen hat“.

Man kann allerdings nicht leugnen, daß die vorzüglichsten Eigenschaften unseres Dichters in diesem Schauspiel „mit dem Hintergrund und der Nachwirkung einiger innerhalb der Handlung eingeschlossener Tragödien“ [1]) sich auf die beste Weise bethätigt haben, daß sie hier in weiser Mischung und seelenvoll glänzen, belebt von der Wildenbruch ganz eigenen Vaterlandsbegeisterung, die alle seine Bühnendichtungen durchdringt und sie zuweilen in die Regionen der Lyrik erhebt.

Im gleichen Zeitabschnitte wie „Der Menonit“ spielt auch dieses Stück. Es ist die Zeit zwischen der tiefsten Erniedrigung Preußens und Deutschlands und dem Volkssiege über Napoleon. Und der Dichter stellt die zwei Zeitpunkte einander gegenüber: denjenigen, in dem die von Schicksal und Schuld belasteten Väter fielen und den, wo die Söhne, die auch besser sind als die Väter, mit hochherziger Anstrengung, mit freierem Herzen sich zum Siege erhoben. Zwischen den beiden Zeitpunkten verflossen nahezu sieben Jahre, von der Uebergabe der letzten preußischen Festung Küstrin (1. November 1806) bis zur Schlacht von Großbeeren (1813).

In der ersten Periode und in den ersten zwei Akten des Stückes die düstere Niedergeschlagenheit und das Unglück des Vaterlandes, die sich in dem Schicksal zweier Familien wiederspiegeln. In der zweiten Periode und in den letzten zwei Akten gelangt der gegen den fremden Unterdrücker aufgehäufte Haß zum

[1]) Stern, S. 350.

fürchterlichen Ausbruch, der alle Kräfte Deutschlands vereinigt und wie ein befreiender Sturmwind alten Groll und Haß unter den Kindern eines und desselben Landes wegfegt.

Der Hintergrund des Dramas ist historisch, die Personen aber sind wohl zum größten Teile Schöpfungen des Dichters.

Der Kommandant der Festung Küstrin, Oberst von Ingersleben, hat zwanzig Jahre vor Beginn der Handlung den Sohn des Dorfschullehrers Valentin Bergmann als Deserteur Spießruten laufen lassen. Der zarte junge Mann, den der Vater unter großen Opfern zur Universität vorbereitet hatte, starb während der Strafe. Valentin schwor in seinem Herzen Rache gegen den Urheber seines Unglücks und gegen das ganze System, gegen den preußischen Militärstaat. Die Gelegenheit zur Vollziehung der Rache bietet sich ihm jetzt, nach zwanzig Jahren, und sein zweiter, nach dem tragischen Tode Wilhelms geborener Sohn Heinrich muß ihm dabei helfen.[1]) Valentin erfährt während der Belagerung der Festung durch die Franzosen ein wichtiges Geheimnis, von dem die Rettung der ganzen eingeschlossenen Besatzung abhängt, und er benützt es in der Weise, daß die Festung unter schändlichen Bedingungen und ohne Notwendigkeit kapitulieren muß. Dazu bewirkt er, daß der Sohn des Obersten, der heimlich die Festung verlassen, um bei dem Fürsten Hohenlohe Entsatz zu suchen, von seinem Sohne Heinrich ins Lager der Franzosen geführt und so für einen Deserteur und Verräter gehalten wird. Der alte Ingersleben jagt sich eine Kugel durch den Kopf, um den Ruin des Vaterlandes und die Schande seiner Familie nicht zu überleben. Valentins Rache ist vollzogen; das Blut seines Sohnes Wilhelm ist gerächt. Aber sein Sohn Heinrich, den er unerbittliche Rache hatte schwören lassen und dessen er sich dazu bedient hat, fühlt die unmenschliche

[1]) Mit Unrecht sagt Berg (S. 11), dadurch, daß Valentin „zwanzig Jahre keinen Finger gerührt, um seinen Sohn am Kommandanten von Ingersleben zu rächen, und endlich, als ihm der Zufall eine Gelegenheit in die Hand spielt, nicht eher ruht, als bis er dessen ganze Familie zu Grunde richtet, wandle sich der Charakter seines Helden ins Gemeine". Wenn man auch nicht mit Homer, am Anfang des Ilias, das „Verkochen" des Grolls im Augenblicke und die nachfolgende Rache als etwas Königliches betrachten will, so ist es doch nicht gemein. — Man wüßte auch nicht zu sagen, wo es Berg her hat, daß Valentin ein „gemütlicher" Schulmeister sei. Wir denken ihn uns eher als verbissen und düster, über seinem Rachegedanken, wie über einer Zwangsvorstellung brütend.

Grausamkeit seines Vaters, als er das Unglück sieht, von dem die ganze Familie Ingersleben getroffen wird, auch die Braut des jungen Ferdinand, seine Base Adelheid. —

Sieben Jahre sind seit den schrecklichen Vorgängen der ersten zwei Akte verstrichen. Heinrich ist Student an der neugegründeten Universität Berlin, und wie alle seine Kommilitonen ein glühender Patriot. Er hat auch die Vernichtung der Franzosen beschworen. Mit unsäglichem Staunen und Schmerz erfährt er nun, daß die Mittel, mit denen ihn sein Vater an der Universität aushielt, von den Franzosen als Lohn für seinen Spionsdienst geliefert wurden. Und man fordert jetzt von ihm, daß er selbst zum Spione unter seinen Studiengenossen werde. Gerade dadurch glückt es ihm aber, Ferdinand von Ingersleben zu retten, der, aus seiner Gefangenschaft in Frankreich geflüchtet, aufgegriffen worden ist und nach dem Kriegsrecht erschossen werden soll. Die beiden Bergmann sollen ihn vorher identifizieren. Aber Heinrich erlangt von seinem Vater durch die Drohung, sich selbst bei seinen Kameraden als Spion anzugeben, daß sie ihn nicht zu kennen vorgeben. Die französische Polizei, die Argwohn geschöpft hat, schleicht aber Ferdinand nach. Man sieht ihn in das Haus der Witwe Ingersleben treten. Es ist also kein Zweifel mehr da, daß er der Gesuchte sei. Schon will man ihn festnehmen. Doch Heinrich gelingt es wieder, ihn zu retten, indem er ihn vor der Gefahr warnt und ihm ans Herz legt, Zeit zu gewinnen, bis die Preußen, die vor den Thoren stehen, in Berlin einrücken werden. Das geschieht in der That, und die Franzosen fliehen. Ferdinand wird aber jetzt vor das Kriegsgericht seiner Landsleute gestellt, unter der furchtbaren Anklage der Fahnenflucht und des Landesverrats. Sehr wirksam ist der Auftritt, wo die alten Kameraden, die bei der Uebergabe der Festung Küstrin die Fahne zerrissen und jeder ein Stückchen zu sich nahmen, diese jetzt als Erkennungszeichen aus dem Busen hervorziehen. Sie erwidern seinen Gruß nicht. Und er weiß noch nichts von der schimpflichen Anklage, die auf ihm lastet. Als er sie vernimmt und die zerschmetternden Beweise, die gegen ihn sprechen, sieht, ist er wie vernichtet. Da kommt ihm wieder von Heinrich Bergmann die Rettung. Dieser scheut es nicht, seine eigene Ehre preiszugeben, als feiger Verräter vor aller Augen dazustehen, und beweist Ferdinands Unschuld.

Jetzt kommt die Reihe an Ferdinand, Heinrich und seinen Vater vor der gerechten Rache der Patrioten zu retten. Und

das fällt ihm nicht schwer. Da nunmehr seine Unschuld, ja, seine heldenhafte Hingabe an das Vaterland bewiesen ist, so wird er zum Führer des freiwilligen Studentenkorps ausgerufen. Er wählt also jetzt Heinrich zu seinem Kameraden. Und da das Volk wenigstens den alten Valentin als Spion baumeln sehen möchte, so spricht er jene denkwürdigen Worte:

„Wir ziehen aus in einen heil'gen Kampf,
Die Wunden unsres Vaterlands zu schließen,
Die ihm der Fremde schlug; es giebt noch Wunden,
Tiefblutende, die nicht der Fremde schlug.
Kommt, wir sind jung. Es ist das Recht der Söhne,
Zu lieben, wo die Väter einst gehaßt.
Vor uns der Kampf, doch hinter uns sei Friede,
Versöhnung jedem, der durch Knechtschaft litt."

Genau so ruft Hermann in Kleists „Hermannsschlacht":

„Vergebt! Vergeßt! Versöhnt umarmt und liebt euch!" [1])

Und Heinrich wird unter die Freiwilligen aufgenommen. Aus der Schlacht bei Großbeeren, vor Berlin, wo die Franzosen geschlagen wurden, wird er tödlich verwundet nach Berlin gebracht und stirbt, indem er die Hände Ferdinands und Adelheids zusammenlegt. Valentin, der ihn sterben sieht, glaubt die Stimme seines älteren Sohnes, Wilhelms, in der Luft zu vernehmen, der ihm zuruft:

„Versöhnung unsrem Vaterlande!" —

sinkt zu Boden und stirbt ebenfalls.

Die Handlung wird durch die Liebe Heinrichs zu Adelheid, Ferdinands Braut, noch verwickelter und interessanter gemacht. Es ist ein Gefühl, das er im Tiefsten seines Herzens verschlossen hält, ohne ihr etwas zu verraten. Es soll wohl nicht nur den Edelsinn Heinrichs in ein noch glänzenderes Licht stellen, sondern auch dem Handeln des Sterbenden eine tiefere symbolische Bedeutung geben: nach dem überwundenen Unglück des Vaterlandes sollen sie, die Reinen, aus der alten, bösen Zeit das Beste hinüberretten und mit der Freude über den Sieg des Vaterlandes die Freude der Liebe, des Lebens genießen.

So schließt dieses vaterländische Drama Wildenbruchs mit einem doppelten Tode und aufgehendem neuen, besseren Leben.

---

[1]) Vgl. Bd. I, S. 54. **Berg** vergleicht (S. 12) auch die Worte der sophokleischen Antigone: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da."

Man muß zugeben, daß die besten Eigenschaften seiner Kunst darin vereinigt sind: Raschheit der Scenen; immer wachsende Spannung; jene Folge der Begebenheiten, die sich verflechten, aneinander stoßen, stets unsere Aufmerksamkeit, unsere Teilnahme rege halten und oft tragischen Wirkungen oder poetischen Bildern Entstehung geben; die lyrischen Elemente und der poetische Ausdruck. Und dazwischen die komischen Scenen im Berliner Dialekt, wie hier die von Rickebusch, Kalfaktor bei den Franzosen, der sie gutmütig zu verspotten weiß, während er die Auferstehung des Vaterlandes erwartet und vorbereiten hilft.[1]) Es fehlen auch nicht die echt tragischen Momente, wie der, wo Oberst Ingersleben, nachdem er die Kapitulation seiner Festung unterschrieben hat, erfährt, daß die Zahl der Feinde unbedeutend ist, daß er sehr wohl hätte widerstehen und die letzte Festung dem Vaterlande erhalten können. Wirklich tragisch ist dieser Zustand des Führers, der erkennt, daß er in einen Hinterhalt gefallen ist, und daß er nunmehr vor seinem Lande, vor der Geschichte die Schuld an dem Unglücke der Nation werde tragen müssen.

Allerdings kommen auch in diesem, wie in den anderen Dramen Wildenbruchs, die besten Wirkungen oft auf Kosten der Wahrscheinlichkeit zustande. So am Anfange jene französischen Offiziere, die ihren Generalstabsrat in Valentins Stube in seiner und Heinrichs Gegenwart halten und sich nicht scheuen, die gewichtigsten Pläne und Kriegsgeheimnisse zu erörtern. Aber wir müssen doch hinzufügen, daß dieses zwanglose Umgehen mit der Wirklichkeit, diese erhabene Verachtung, die Wildenbruch oft gegen die Folgerichtigkeit an den Tag legt, dank der blitzartigen Raschheit der dramatischen Vorgänge nicht zu sehr hervortreten, und daß diese Mängel in „Väter und Söhne" vielleicht geringer sind als in anderen seiner Dramen.

Man kann sagen, daß es ein schönes Schlachtengemälde ist, würdig, einen Saal in einem Königsschlosse zu zieren, und daß bei seinem Anschauen die Herzen von Menschen, die durch Blutsverwandtschaft mit der siegreichen Partei verbunden sind, immer höher schlagen werden.

* *
*

---

[1]) Nicht zu verdammen sind auch, trotz Berg (S. 12), „die Lokalbegeisterung der Berliner, ihre Spenden an Würsten, Schinken, wollenen Jacken u. s. w. und das Hurraschreien der Berliner Gassenjungen, das kein Ende nehmen will."

Das dritte der im gleichen Jahre 1882 zur Aufführung gelangten und vielleicht der Zeit nach erste unter Wildenbruchs Dramen ist „Harold“. Es zeigt ein jugendliches Feuer und ein stürmisches Gefühl in vielleicht stärkerem Grade als die anderen, und die Vorzüge des Dichters, wie übrigens seine Mängel, kommen auch in diesem Trauerspiel zum Vorschein.

Sowohl Adolf Stern als R. M. Meyer haben mit Recht bemerkt, daß Wildenbruch von seinen ersten Werken bis zu den letzten keine Entwicklung durchgemacht hat. Er kann die Gattung ändern; aber die Eigenschaften, die er in seinen ersten Erzeugnissen aufweist, behält er auch in den letzten.

„Harold“ hat zum Vorwurfe das tragische Ende der Sachsenherrschaft in England durch die Normannen unter Wilhelm dem Eroberer.

Es ist ein glücklich gewählter Stoff: denn in einem einzigen historischen Momente, in der Schlacht bei Hastings (im Jahre 1066), entscheidet sich das Schicksal eines Volkes und eines Landes. Der ursprünglich germanische Volksstamm der Normannen hatte, ähnlich wie der Stamm der Franken, durch die Mischung mit keltischem Blute und durch die römische Kultur eine äußerliche Feinheit der Lebensart und der Formen gewonnen, welche indes ihre angestammte Raubgier nicht aufhob, sondern zu dieser noch romanische Schlauheit hinzufügte.

Es versteht sich, daß von dem heißen deutschen Patrioten Wildenbruch alle guten Eigenschaften den noch rein germanischen Angelsachsen zugeschrieben werden. Er redet von Sachsen und Normannen, und meint Deutsche und Franzosen. Und so ist auch hier, in diesem nichtdeutschen Stoffe, dem deutschen Vaterlandspathos Thür und Thor geöffnet.

Auf dem Throne der Angelsachsen sitzt der alte und schwache König Eduard. Er ist mit den Normannen verwandt, und diese haben ihn so geschickt zu umgarnen gewußt, daß er zum Spielzeug in ihren Händen geworden ist. Sie haben sogar erlangt, daß der kinderlose Mann im geheimen ihren Herzog Wilhelm, der sein Neffe ist, zum Erben seiner Krone einsetzt.

Das Drama fängt mit dem Besuche Wilhelms in England an. Sein scheinbarer Zweck ist, sich von Eduard seine Lehen in der Normandie zusichern zu lassen, der wahre aber der, die Nachfolge auf dem englischen Throne zu erlangen.

Der hartnäckige, leidenschaftliche Widerstand der Sachsen gegen dieses fremde Element, das aus Frankreich kam, um sie zu überwältigen, bildet den Gefühlsinhalt des Dramas und er ist durch den blondhaarigen Harold verkörpert, der von Vaterlandsliebe und Leidenschaft für die Unabhängigkeit seines Volkes glühend sich dem Könige widersetzt. Harold ist der älteste Sohn der Gräfin Gytha, die vor kurzem als Witwe Godwins zurückgeblieben ist, einer Frau von energischem, heldenhaftem Charakter und von den gleichen Gefühlen stolzer Vaterlandsliebe und des Hasses gegen die Normannen beseelt, wie der Sohn.

König Eduard wählt eben Harolds Schloß zum Empfange Wilhelms und seines Gefolges. Und hier wohnen wir einigen lebhaft bewegten Scenen bei, worin sofort der selbstbewußte Stolz der edlen Sachsen, die Schlauheit und Gewaltsamkeit der Normannen, welche die Umgebung Wilhelms bilden, namentlich des hinterlistigen Bischofs Robert, und die Schwäche des Königs Eduard an den Tag treten.

König Eduard, der kein Blut sehen will[1]), gleicht mit seiner milden und im Grunde guten, aber schwachen und bestimmbaren Natur ein wenig Kaiser Ludwig dem Frommen in den „Karolingern“. Ihre Schwäche und ihr Mangel an Folgerichtigkeit im Handeln wird jedoch zum Teile durch das gebrechliche Alter erklärt — was leider bei anderen Wildenbruchschen Figuren nicht möglich ist.

Der erste Akt, der rasch und wirksam und der beste des Dramas ist[2]), schließt mit der Verbannung Harolds aus seinem

---

1) „Bewahre, Gott, mich vor unschuld'gem Blut!
Ich weiß — kein Mensch geht sündenlos durchs Leben,
Doch Blut vergießen — — seit ich denken kann,
Begriff ich nie, daß Menschen morden können!
Mord — welch ein Klang in diesem Worte liegt,
Als thäte eine Totengruft sich auf,
In der der Wahnsinn des Entsetzens haust —
Blut — Menschenblut — welch schaudervolles Rätsel
Birgt diese rote, heiße, dunkle Flut.“

Ohne Zweifel beredte Verse, die Eindruck machen können, wenn auch vielleicht nicht einen so starken, wie die gemessenen und tiefen Freytagschen Verse in den „Fabiern“ (S. 136). Nur schade, daß sie gesprochen werden, nachdem der König eben das Todesurteil gegen die Bürger von Dover unterschrieben hat, die — „nach Märchenart noch im rechten Augenblick“ — aus der Hand des Henkers von Harold gerettet werden, der London im Handstreich genommen hat.

2) Das ist die Regel in Wildenbruchs Dramen: „Unleugbar ist es ihre gemeinsame Eigentümlichkeit, daß beinahe durchgehends ihre Expositionen, ihre

Schlosse und seinen Ländereien — „wegen seiner kühnen Sprache, wie Kent im ‚Lear'". Seine Mutter folgt ihm in die Verbannung. Auf Bischof Roberts Rat wird Wulfnoth, der jüngere Bruder Harolds, das Lieblingskind der Gytha, als Geißel zurückgehalten und Herzog Wilhelm in die Hut gegeben.

Um den Knaben aus der Gefangenschaft zu reißen und ihn der Mutter zurückzugeben, zieht Harold, nachdem er das Volk der Sachsen aufgewiegelt und wieder die Gunst des Königs erlangt hat, in die Normandie. Hier wird er, dank einem Medaillon mit dem Bilde Adelens, der Tochter Herzog Wilhelms, gut aufgenommen. Ja, Wilhelm sieht es sogar gern, daß die beiden jungen Leute einander lieb gewinnen. Er denkt nämlich, daraus Nutzen zu ziehen. Er verspricht Harold die Hand seiner Tochter und fordert ihm den Eid ab, daß er ihm zu dem verhelfen werde, was König Eduard ihm versprochen habe. Harold thut es unbedenklich, denn er denkt, es handle sich bloß um Wilhelms Lehen in der Normandie.[1]) Als er aber bald darauf erfährt, daß er geschworen hat, Wilhelm zur Erlangung der englischen Krone beizustehen, ist er wie zu Boden geschmettert. Doch hat er sofort seinen Entschluß gefaßt. Er zerreißt jeden Bund, verzichtet auf Adele, überläßt den Bruder seinem Schicksal und kehrt nach England zurück, um den König wegen seines Versprechens zur Rede zu stellen.

Er tritt vor Eduard, „bleich, verstört, ohne Kopfbedeckung, mit wildherabhängendem Haar, mit zerrissenem Mantel", nachdem er die ganze Nacht in einem Kahne mit den Meereswellen gekämpft hat. Der König, der nahe dem Sterben ist, giebt jetzt die Krone, die ihm sein ganzes Leben hindurch eine verderb-

---

ersten Akte den stärksten Reiz und die tiefste Wirkung haben." Stern, S. 345. — „Freund und Feind bezeichnen Wildenbruch mit Recht als den Dichter der Expositionen und ersten Akte." Bartels, S. 213. — Aehnlich R. Hamel, Hannoversche Dramaturgie, S. 113.

[1]) Gleichwohl bleibt es eine böse Sache um diesen Eid. Leichtsinnig und kindisch — um nicht mit Berg (S. 21) „tölpelhaft" zu sagen — handelt unser Held, man mag noch so viel auf Rechnung der blinden und blindmachenden Liebe setzen. Doch nicht ein jeder Held braucht klug zu sein und kann gar wohl in die Falle gehen. Das thut auch Goethes Egmont, dem wir trotz Schillers Verdammung unser Mitleid „verschenken". Uebrigens wurde von den Kritikern zu viel Wesens von diesem Eide und seinem Bruche gemacht. Er greift doch in die tragische Handlung nicht wesentlich ein, und diese hätte auch ohne ihn den gleichen Gang genommen.

liche Last gewesen war, an Harold. Dieser ergreift sie mutig mit dem Ungestüm eines kriegerischen Fürsten und eilt ans Meer, das Land gegen die Normannen, die schon gelandet sind, zu verteidigen.[1])

Im letzten, „balladenhaften" Akte findet die Schlacht von Hastings statt, der Sieg der Normannen, die schreckliche Niederlage der Sachsen und der Tod Harolds, ihres letzten Königs. Das große Bild schließt mit dem trostlosen Schmerze der Gräfin Gytha, die an einem Tage die Kinder und das Vaterland verloren hat. Sie sucht unter den Toten die Leiche ihres Sohnes, der nach einem verzweifelten Kampfe unter den letzten gefallen ist. Wilhelm verweigert sie anfangs und will, daß sie ohne Ehren bestattet werde. Man begreift eigentlich diese nachträgliche Grausamkeit bei dem Sieger nicht, nach der Sympathie, die er anfangs für den jungen Helden gezeigt, so daß er ihm sogar die Hand seiner geliebten einzigen Tochter zugesagt hatte. Erst als ihm der Tod seiner Tochter Adele, die mit Harolds Namen auf den Lippen gestorben ist, berichtet wird, gewährt er der unglücklichen Mutter den Leichnam des Sohnes. —

Ergreifende und erschütternde Scenen, poetische Momente sind in diesem Drama reichlich vorhanden, wie übrigens in vielen, sogar in den meisten Bühnendichtungen Wildenbruchs. Ja, man kann sagen, dieses Drama sei eine Galerie von dramatischen Wundern, eine Folge von Bildern, die durch Ergüsse schöner Lyrik erklärt und gehoben werden. Aber wenn wir inne werden, daß eben dieser Bilder, eben dieser Ergüsse wegen die Scenen aneinandergereiht und im voraus angeordnet wurden, daß sogar die Charaktere selbst gebogen wurden, um jene bestimmten dramatischen Momente hervorzubringen, so erkaltet auf einmal unsere Bewunderung und unsere Rührung, um einem Gefühle des Aergers Raum zu geben.

[1]) Abgesehen vom höhnischen Tone, der einem ernsten, vom besten Willen beseelten Dichter gegenüber unstatthaft ist, hat Berg (S. 21) Recht mit seinem Tadel der Verwunderung König Eduards über den Mut Harolds, weil er übers Meer bei Wind und Wetter gekommen und den Eid brechen will, was zur Folge hat, daß er ihm die Krone zurückläßt. Aber hauptsächlich des Ausrufes wegen „Giebt's solchen Mut!" Man begreift nämlich, daß es dem sterbenden Manne, der sein ganzes Leben lang keinen Entschluß zu fassen wagte, und wie ein schwaches Rohr hin- und herschwankte, wie eine Erleuchtung kommen muß, dieser und kein anderer könne noch das von ihm an den Fremden verratene Sachsenland retten.

Zuweilen denkt man, die Wahrscheinlichkeit dürfe auf der Bühne, die sich ja doch auf Konvention gründet, nicht so streng gefordert werden. Und dennoch hängt die Rührung und Wirkung, welche die Schaubühne ausübt, davon ab, daß wir auf ihr das Abbild des Lebens wiederzufinden glauben, ja sogar etwas noch Wesenhafteres als das Leben: das Schicksal des Lebens, das jeden von uns in unserer Eigenschaft als Menschen berührt. Und daher kommt es, daß jede lebendige und wahre Teilnahme, jedes künstlerische Interesse aufhört, sobald wir beim Dramatiker den Kunstgriff bemerken, womit er unsere Rührung überrumpeln und alles so einrichten will, um uns zum Weinen oder zum Lachen zu bringen, ohne daß die Thränen oder das Lachen aus der Wahrheit des Lebens kommen oder aus jener noch innigeren und tieferen, die auch den mythischen Begebenheiten der altklassischen Tragödie oder dem Wunderbaren der Märchendramen zu Grunde liegt.

Und da erscheinen uns die Unwahrscheinlichkeiten, über die man sonst hinweggegangen wäre, als ein Zeichen der Gewalt, die man der Wirklichkeit anthut, als Risse im Goldstoffe, durch die das unedle Holz eines falschen Thrones hindurchblickt.

* *
*

„Die Karolinger“ waren das erste Drama Wildenbruchs, das auf die Bühne kam und das ihn über Nacht berühmt machte. Lange war er als „der Dichter der Karolinger“ bekannt. Und man begreift, wie dieses Drama mit einem Schlage das Publikum erobern konnte. Der Reichtum an unerwarteten Vorgängen, der immer lebendige, zuweilen stürmische Verlauf der Scenen (drei Personen sterben auf der Bühne, davon zwei durch gewaltsamen Tod, die dritte durch Gift), die schwungvolle dichterische Sprache, die oft sehr schönen Tiraden, jener latente Lyrismus, den wir schon im „Menoniten“ und im „Harold“ hervorgehoben haben, das Sprühen von Sentenzen, der Klang der schönen Verse, der Unterstrom feuriger Vaterlandsliebe — wie sollte das alles nicht berauschend wirken!

Man denkt sofort an einen anderen großen Zauberer der Bühne, der aber den rechten Zeitpunkt zu seinem Auftreten fand und einen größeren dichterischen Zauber besaß: an Viktor Hugo. Viktor Hugos Dramen leben nunmehr auf der Bühne nur dank der Musik, in die sie gekleidet wurden. Sie übten aber eine un-

geheuere Wirkung in dem romantischen Zeitalter, in dem sie entstanden, und von dem sie vielleicht eine der mächtigsten Aeußerungen waren. Auch in ihnen Leben und Bewegung und Poesie, heftige Leidenschaften, an die man glaubte um der schönen Verse willen, die sie ausdrückten, um der schönen Handlungen, um der prächtigen Auftritte willen, zu denen sie Veranlassung gaben.

Wir haben bei Gelegenheit dieser „Karolinger" bloß auf ein anderes hervorragendes Beispiel solcher Tendenz hinweisen wollen, die nur darauf ausgeht, auf der Bühne zu ergreifen, zu rühren, Verwunderung zu erregen, und diesem Zwecke jedwede andere Rücksicht opfert. Wir wollen aber nicht auf Einzelheiten eingehen. Denn Viktor Hugo ist eine zu große und zu verwickelte Dichternatur, als daß nicht die meisten Schriftsteller, die in seine Art schlagen, bei einer Vergleichung verlieren müßten. Seine Dramen, die der geräuschvollste, bestrittenste Teil seiner Thätigkeit waren, und nicht seinen größten Ruhmestitel bilden, besitzen einen lyrischen Schwung und eine dramatische Kraft, die fesseln, den Zuschauer unter ihrem Zauber bis zum Schlusse halten, und die Kritik nicht aufkommen lassen. Wenn es dieser nur gelingt, an irgend einem Punkte das schillernde Gebäude anzufassen, so schwankt es und zerfällt wie eine bunte Seifenblase. Es bleibt zuletzt nur die Idee zurück, die das Drama gezeugt und es als starker lyrischer Hauch durchweht hat.

Das Gleiche geschieht auch bei diesem Wildenbruchschen Drama.

Fassen wir zuerst das schillernde Gebäude ins Auge. Dann werden wir seine Gebrechlichkeit erkennen.

Ludwig der Fromme hat in zweiter Ehe die wunderschöne Judith, Welfs Tochter, geheiratet. Aus dieser Ehe ist ein Sohn, Karl, entsprossen, der am Beginne der Handlung ein sechzehnjähriger Jüngling ist. Die Mutter, eine ehrgeizige und thatkräftige Frau, setzt alles ins Werk, damit auch ihm ein Teil des Reiches zugewiesen werde, das der Vater schon unter seine drei Söhne aus erster Ehe verteilt hat: Lothar, Ludwig den Deutschen und Pipin. Angesichts der Gefahr einer neuen Teilung, bei der auch Karl berücksichtigt werden soll, werden die drei Brüder unruhig, entrüsten sich und suchen dem milden und guten Herzen des Vaters Gewalt anzuthun.

Es kommt nun der klugen Frau unerwartete Hilfe von

Bernhard, dem Herzog von Barcelona, der eben in Worms nach einem glänzenden Siege über die Mauren angelangt ist. Es folgt ihm von Barcelona die Tochter des Maurenkönigs El Moheira, Hamatelliwa, mit dem alten Abdallah, der ihr ergeben ist. Sie hat Bernhard das Leben gerettet und liebt ihn leidenschaftlich, obwohl er gleichgültig gegen sie geworden ist.

Bernhard, der gleich nach seiner Ankunft ins Hoflager zu Worms vom Kaiser zum Kämmerer ernannt wurde, hat ganz anderes im Kopfe, als die junge Maurin an sein Schicksal zu binden:

„O Liebe, du Betrügerin der Frauen. —
Gutherzig Kind, du rettetest mein Leben,
Doch nicht in Barcelonas sonn'ger Flur
Gedenk' ichs Dir am Herzen zu vertändeln.
Mein Leben ist mein Gut; ich will es mir
Zu einem Bau von Macht und Ehre türmen."

Bernhards Charakter hebt sich sofort ab mit seinem grausamen Ehrgeiz, mit seiner sicheren, vor nichts zurückweichenden Entschlossenheit. Desgleichen heben sich von den ersten Auftritten an die Charaktere der beiden anwesenden Söhne Ludwigs ab: Lothars und Ludwigs des Deutschen. Der letztere, der, wohl dank seinem Beinamen, Würde und Seelenadel besitzt, überläßt Lothar die ganze unliebsame Rolle im Kampfe der Söhne gegen den Vater.

Und man begreift auch, daß die feine Judith, die mit ihrem herrischen Wesen sich vereinsamt und von dem guten aber schwachen Gemahl nicht gestützt sieht, aus dem Tiefsten ihres Herzens einen starken Mann herbeisehnt, einen ganzen Mann mitten unter so vielen Schwächlingen:

„So viele tausend Männer und kein Mann".

Man begreift, daß der Zauber einer mächtigen Persönlichkeit, wie Herzog Bernhard ist, auf sie wirken muß. Dazu kommt, daß dieser sich ihr zum Beschützer anbietet, es auf sich nimmt, den Rechten ihres Sohnes Karl zum Siege zu verhelfen. Er entdeckt ihr auch, wie er sie seit langem kenne und ihr Bild im Herzen trage, seitdem nämlich Kaiser Ludwig unter den schönsten zu Straßburg versammelten edlen Jungfrauen sie, gerade sie, Welfs Tochter, die schönste, zur Gemahlin erkor.

Der Auftritt zwischen dem ehrgeizigen, starken und skrupel-

losen Manne, der steigen will und das Bündnis mit der Kaiserin nötig hat, und dieser Frau, die in ihrer Einsamkeit, in der sie sich ohnmächtig fühlt, ihre Stellung und die ihres Sohnes zu verteidigen, plötzlich eine so mächtige, so gefährliche Hilfe vor sich sieht, — denn sie weiß, daß ihr Verteidiger auch zu ihrem Mitschuldigen werden muß — ist wirklich dramatisch. Judith sinkt in Schuld. Inzwischen aber hat Bernhard mittels eines Geheimnisses, das er aufzuspüren und theatralisch vor dem Kaiser und dem ganzen versammelten Hofe zu enthüllen gewußt hat, Ludwig zur Widerrufung der schon gemachten Reichsteilung und zur Veranstaltung einer neuen vermocht, bei der auch der junge Karl sein Teil empfängt. Es ist ihm auch gelungen, das Vertrauen des Jünglings zu gewinnen, der von ihm wie bezaubert ist, und er läßt für den alten Kaiser, der nunmehr zuviel ist, von dem Mauren Abdallah, jenem treuen Begleiter und Diener der Hamatelliwa, ein Gift mischen, das ihn auf den bestimmten Tag aus der Welt schaffen soll.

Hamatelliwa hat mittlerweile das Verhältnis zwischen Herzog Bernhard und der Kaiserin entdeckt, und da sie es ihm in Gegenwart Karls vorzuwerfen im Begriffe ist, durchbohrt er sie. Hamatelliwa stirbt; doch Abdallah wird sie rächen.

Inzwischen stirbt Pipin auf dem Wege nach Worms. Die beiden anderen Söhne Ludwigs rüsten ein Heer gegen den hinsiechenden Vater. Karl sucht sie auf und erklärt sich bereit, auf seinen Teil zu verzichten, wenn sie sich mit dem sterbenden Vater versöhnen. Jetzt wird ihnen von Abdallah Bernhards Verbrechen kundgethan, und Karl erfährt mit Schauder die Schuld der Mutter. Die Versöhnung findet statt, und Ludwig stirbt (auf der Bühne). Bernhard nimmt die Krone vom Haupte des toten Kaisers, um sie dem jungen Karl aufzusetzen (was, nebenbei gesagt, geschichtlich nicht angeht, denn die Kaiserkrönungen geschahen in Rom durch die Hand des Papstes). Dieser jagt ihn aber mit Abscheu von sich. Abdallah stellt sich zu rechter Zeit ein, um das Verbrechen zu erhärten. Anstatt auch ihn zu durchbohren, wie er es mit Hamatelliwa gethan, läßt Bernhard die Wogen des Verderbens über seinem Haupte zusammenschlagen, und fällt getroffen von den Söhnen Ludwigs des Frommen, dessen Leichnam noch auf der Bühne liegt. Allein bevor er stirbt, verkündet er auf den Knieen vor der ohnmächtigen Judith, die selbst sein Todesurteil auszusprechen gezwungen wird, daß die Liebe zu ihr ihm den Höllen-

schlund geöffnet habe.[1]) Wir glauben jedoch an diese Liebe nicht, die in zwölfter Stunde beim Herablassen des Vorhangs feierlich beteuert wird und die Figur des Helden gänzlich umwandelt.

Die vier Akte, aus denen dieses Drama besteht, sind unleugbar überreich an Handlung, derart daß, wie Litzmann sagt, ein anderer Dichter noch zwei weitere Akte daraus hätte ziehen können. Gewiß langweilen sich die Zuschauer keinen Augenblick. Auch weiß man am Anfang nicht, wie der Ausgang sein wird. Die Aufmerksamkeit wird die ganze Zeit über durch die Ungewißheit in Spannung gehalten. Es geschieht vieles ganz Unerwartetes. Eine bunte Mannigfaltigkeit herrscht in diesem Stücke: ein Hoflager unter dem Vorsitz des Kaisers; kaum ist ein feierlicher Beschluß gefaßt, gelingt es der Verwegenheit des Herzogs Bernhard, ihn völlig umzustoßen; ein wirksamer Theatercoup ist ferner das Erscheinen der maurischen Gesandten, die vor dem versammelten Hofe ein überaus wichtiges Geheimnis verkünden, das ihnen von Pipin für Lothar anvertraut wurde.

Nun fragt man sich aber, wie Pipin es wagen kann, zwei Fremde, dazu noch feindliche Mauren, zu seinen Boten in einer so gefährlichen Sache zu wählen; wie er ihnen nicht wenigstens unter den schrecklichsten Drohungen eingeschärft hat, die Botschaft nur an denjenigen, an den sie bestimmt war, auszurichten. Im allgemeinen zeigen diese Karolinger, „dieser Karolinger Meute", eine solche Naivetät, einen so ungeheuren Mangel nicht nur an Staatsklugheit, sondern an der elementarsten Vorsichtigkeit, die wahrhaft erstaunlich ist am fränkischen Hofe, wo schon von dem früheren merowingischen Herrscherhause her sehr verwickelte Hofintriguen in Schwang waren. Wie konnten sie nur, von den ersten Scenen an, ihr ganzes Herz, alle ihre Geheimnisse und Pläne vor den Großen des Reiches bloßlegen, dazu noch in Gegenwart des Bruders Karl, gegen den eben alles angezettelt wurde?!

---

[1]) Er ruft Karl, der ihm den Weg zu der zusammenbrechenden Mutter verstellen will, zu:

> „Aus meinem Wege du! Verderben jedem,
> Der mir mein Recht an diesem Weibe nimmt.
> Mein war sie, eh' sie Eures Vaters war,
> Mein ist sie heute und mein soll sie bleiben.
> Diesseits und jenseits, mag der Schlund der Hölle
> Sich vor uns öffnen, jauchzen werden wir
> In ihren Flammen, und Euch nicht beneiden
> Um Euren Himmel.

Unmöglich kann es dem Dichter entgangen sein, daß er hier, sowie in manchem anderen, z. B. in der auch von Litzmann gerügten Scenerie des dritten Aktes (in einem Saale der Kaiserpfalz, wo der junge Karl schläft, gehen zur Nachtzeit die Leute ein und aus, wie wenn es ein öffentlicher Platz oder eine Kneipe wäre, die Wahrscheinlichkeit und die folgerichtige Entwicklung der Begebenheiten arg vergewaltigt hat; aber er hat alles der Bühnenwirkung untergeordnet. Nun, wenn die Vorstellung zu Ende ist und die Schauspieler beklatscht wurden, so muß die Kritik verstummen, denn das Werk hat seinen Zweck erreicht. Allein der Schatz der Litteratur wird dadurch nicht bereichert: denn diese kann ohne Wahrheit nicht bestehen.

Auch die Vorstellungen auf den Puppentheatern, der Hochgenuß von Kindern und Kindermädchen, sind nach diesem Typus von Theatercoups, Ermordungen und unerwarteten Ereignissen, von Königsschlössern und Vergiftungen gemacht. Daß die Personen in echten Sammet und echte Spitzen gekleidet sind, statt der gewöhnlichen bunten Lappen, womit man die Puppen umhüllt, daß sie eine gewählte Sprache und in Versen reden, das thut eigentlich nicht viel zur Sache.

Die einzige Figur Bernhards ist einigermaßen groß angelegt oder, richtiger gesagt, groß beabsichtigt. Er nimmt zwar, trotz der Freiheit, die man einem pathetischen Dichter gestatten muß, den Mund etwas zu voll, wenn er sagt:

„Zerrissen von der Karolinger Meute,
Die Flammen, die die Welt durchloderten,
Erstickt vom Schwalle der Alltäglichkeit" —

aber er ist ein Intrigant, ein Abenteurer in großem Stile. Nicht ohne Kraft und nicht ohne Aussicht auf Erfolg, wenn man an die Geschichte der Hausmeier in den fränkischen Herrscherhäusern denkt, konnte er sogar auf Kronenraub sinnen. Er ist von einem rasenden Ehrgeize beherrscht:

„Ein Stümper, wer aus diesem Leben geht,
Das halb er kostete, die andre Hälfte
Zur Beute lassend schwachgesinnten Thoren".

Er hegt eine dämonische Verachtung für Recht und Schuld:

„. . . . Dies Wort ‚Schuld'
Ist nur ein Seufzer der Ertrinkenden,
Die in dem Lebensocean der Kräfte

> Zu schwach zu schwimmen. — Du sei meine Göttin,
> Die du den Abgrund zwischen Recht und Unrecht
> Im Löwensprunge überwältigst: That!"

und

> „. . . . . . Im Buch der Weltgeschichte
> Giebt's nur ein einzig Recht, das heißt Erfolg."

Seine einzigen Thaten, die man hier sieht, sind jedoch nur die Bethörung der Kaiserin, die Ueberredung des schwachen Ludwig zur nochmaligen, für das Reich schädlichen Teilung, die Ermordung der liebenden Maurin und die Vergiftung des Kaisers. Aber keine Spur von heldenhaftem, wenn auch gewaltthätigem und verbrecherischem Thun, noch von Klugheit. Wie hätte er sonst dem Abdallah trauen können, dem er die angebetete Herrin meuchlings getötet? Ein Held darf schon unklug sein: Goethes Egmont z. B. ist es in hohem Grade. Allein es muß dann eben ein edler, franker, ritterlicher Charakter sein, der die anderen nach seiner eigenen Natur mißt und ihnen keine Falschheit, keine Gewaltthätigkeit, keinen Verrat zuzutrauen das Recht hat. Aber nicht so ein Ehebrecher, Mörder und Giftmischer. Was seine Figur aber vollends verdirbt, ist die posthume Liebesbrunst, jene wenngleich blasphemische Sentimentalität am Schlusse.

Offenbar ist diese stolze Gestalt nicht lebendig im Geiste des Dichters gewesen, bevor er sie in Handlung setzte. Sonst wäre es ihm wie eine Entweihung, fast wie ein Verbrechen vorgekommen, sie Handlungen vornehmen zu lassen, die ihrem Charakterbilde nicht entsprechen, nur damit sie zu einer wirkungsvollen dramatischen Scene Veranlassung geben. Das sicherste Zeugnis dafür hat der Dichter selbst abgelegt, der den Schluß des Dramas ganz abändern konnte und sich in der Vorrede sogar noch dessen rühmte:

> „Nur derjenige, der das Feuer des Prometheus in seiner Hand empfindet, darf es wagen, die eignen Gestalten zu vernichten, um neue bessere an ihre Stelle zu setzen".

Ja, vernichten, und sie ganz neu bilden, aber nicht teilweise umändern; nicht sie zuerst auf eine, dann auf eine andere Weise handeln zu lassen, wofern sie nämlich vom Künstler als lebendige Menschen gefühlt wurden. Solches kann man nur mit Marionetten thun, die man am Draht zieht.

* *
*

Das Trauerspiel „Christoph Marlow" wurde im Herbst 1884 zum erstenmal im Königl. Schauspielhause zu Berlin aufgeführt. Es wurde demnach sicherlich geschrieben, als die bisher besprochenen vier Dramen auf allen deutschen Bühnen aufgeführt wurden und der Name des Dichters eines schönen Klanges sich erfreute.

Es wurde also mit dem Gefühle eines nunmehr anerkannten Wertes geschrieben, mit dem für jeden Dichter, besonders für den dramatischen, der sich mit einer kleinen, stillen Gemeinde gleichgestimmter Seelen nicht zufrieden geben kann, hochwichtigen Gefühle, daß seine Stimme in den Herzen wiederhallt, daß seine Gedanken sich verbreiten, daß seine Gefühle andere Herzen höher schlagen machen.

Er hatte auch die Stimme der Kritik vernommen, welche ihn von Anfang an nicht schonte, die sein militärisches Gebahren, mit dem er seine Personen auf der Bühne manövrieren ließ, nicht gutheißen konnte, sowie auch nicht seine Charaktere, die er zuweilen mit Säbelhieben zurechtmachte. Aber mit der Kühnheit, die ihm von der Zuversicht kam, daß er auf dem rechten Wege sei, daß er den guten Kampf kämpfe, innerlich davon überzeugt, daß er der Dichter seines Volkes sei, Deutschlands Dichter, wie Marlow sich „Englands Dichter" nennt, ruft er mit seinem Dichterhelden zwar nicht hochpoetisch, aber deutlich grob aus:

„Wer nicht den Dichter seines Volkes liebt,
Der ist ein Tier."

Und sein Marlow ist wieder sein Harold, sein Menonitenheld Reinhold. Er ist auch sein Ludwig der Deutsche: er ist sein prächtiger, hochgesinnter, selbstbewußter und männlicher Held, mit einer Miene von Stolz und Trotz und Würde. Hier ist er dazu nicht nur mächtig durch die Kraft des Armes, sondern auch durch die des Gedankens: er ist nicht bloß ein vaterländischer Krieger, sondern auch ein vaterländischer Dichter — wie Wildenbruch selbst.

Und dem Dichter Marlow verleiht Wildenbruch jene Beweglichkeit der Phantasie, kraft deren er leidenschaftlich auf eine Schönheit zurennt, die seinen Weg kreuzt und ihm gefällt, jene Unmöglichkeit, sich zu binden, der Gefangene eines einzigen Gedankens und eines einzigen Gefühls zu sein, was eben die Tragik seines Schicksals ausmacht, sowie derer, die in seinen Kreis gezogen werden.

Der erste Akt, der auch hier sehr schön ist, stellt uns mit einer Raschheit, mit einer Spannung, die von den ersten Auf-

tritten an rege wird, dieses Schicksal des Dichters vor die Augen. Margaret, die Gouvernante im Hause Lord Walsinghams, wo Marlow, ein Kind armer Handwerker, wie ein Sohn auferzogen wurde, warnt Leonoren, die junge Tochter ihres Gebieters, vor dem verhängnisvollen Dichter, dessen Zauber sie selbst an sich erfahren hat. Man hat der edlen Jungfrau, die, wenn auch etwas widerstrebend, die Hand des jungen Lord Francis Archer angenommen hat, streng verboten, Marlows Gedichte zu lesen. Sie thut es aber gleichwohl, und sie ist von Bewunderung für den Dichter hingerissen. Denn sie erinnert sich nur dunkel des Menschen Marlow, der undankbar nach London geflohen und unter die Komödianten gegangen war. Sie ist bezaubert von dem Dichter, dessen Worte die Macht haben, in ihr eine wunderbare Welt von Gefühl und Kraft erstehen zu lassen. Und der guten Margaret, die sie vor dem Zauber warnt, der sie bedroht, wie der Adler die Taube, entgegnet sie:

„Sei er der wilde Adler,
Und ich die Taube; in den stolzen Fängen
Muß er mich tragen dann zu seiner Höhe;
Mein letzter Atem trinkt die Luft des Himmels,
Mein brechend Auge sieht die Majestät
Der Welt zu Füßen mir — o besser wahrlich
Ein solcher Tod, als langsam hinzuschmachten
In sich'rer Nüchternheit.“

Als sie erfährt, daß er im Kampfe gegen die Spanier der unbesiegbaren Armada gefallen ist, wird sie davon stark ergriffen.

Doch Marlow ist nicht gefallen. Im selben Augenblicke tritt er in den Saal, wo die Diener den Tisch für fünf Personen decken, nämlich für einen Gast, der unerwartet eintreffen könnte — wieder eine stolze Verachtung der Wahrscheinlichkeit, wie wir sie bei Wildenbruch gewohnt sind. Margaret erkennt ihn sofort, obwohl er durch den Bart, den er sich hat wachsen lassen und durch das Soldatenkleid fast unkenntlich geworden ist. Sie beschwört ihn, augenblicklich weiter zu ziehen, wenn in seinem Herzen noch ein Funken von Dankbarkeit für seinen väterlichen Wohlthäter fortglimme. Er läßt sich überreden und ist im Begriff fortzugehen, als der Lord mit der Tochter und dem Freier Francis in den Saal tritt. Er bleibt also, und giebt sich für einen Freund und Waffenbruder des gefallenen Marlow aus, dessen Tod er sehr schön erzählt. Er kennt alle Verse des Dichters:

„Seht, dies mein Herz ist wie ein schäumend Meer
Erfüllt von seinen Versen."

Er spricht mit einer solchen Beredsamkeit, mit einem solchen Feuer, daß Leonore von seinen ersten Worten an wie bezaubert, mit starrem Blick ihm zuhört. Zuletzt ruft sie, mit beiden Händen seine Hand ergreifend:

„Ihr selber seid der Mann, von dem Ihr redet,
Ihr selbst seid Christoph Marlow!!"

Er wirft trunken den Arm um sie, und erwidert, mitten unter der Bestürzung aller Anwesenden:

„Schwur des Schwurs!
Ja, ich bin Christoph Marlow, Englands Dichter!"

Mit diesen Worten schließt der erste Akt. —

Der zweite ist mit derselben Glut, mit derselben stürmischen Leidenschaft geschrieben, die ihn in den blauen Himmel der Lyrik emporziehen.

Leonorens Liebe ist noch unbewußt. Sie äußert sich nur in der Traurigkeit, womit sie zu ihrem Vater redet, und mit der sie einwilligt, gleich am folgenden Tage sich mit Francis trauen zu lassen. Dann, während sie noch zögert, sich zur Ruhe zu begeben, und von einer unsäglichen Traurigkeit, von einer tiefen Angst beherrscht, wach bleibt, tritt durch den offenen Balkon Marlow ins Zimmer. Sie hält den Kopf auf dem Rücken des Ruhebettes verborgen, aber, ohne ihn zu sehen, weiß sie, daß er es ist. Diese Liebesscene, worin Marlow mit dem ganzen Drange und der Uebergewalt seiner zügellosen Leidenschaft sich vorwagt und Leonore mit der ekstatischen Furchtsamkeit der bezauberten Taube seiner Uebergewalt so völlig erliegt, daß sie des Nachts das Elternhaus und den kranken alten Vater verläßt (was zwar beim Nachdenken befremdet, aber beim ersten Lesen und wohl auch bei der Darstellung nicht auffällt) — diese Liebesscene ist gewiß eine der schönsten und sie ist es wert, neben die besten der dramatischen Litteratur gestellt zu werden.

Schade, daß das Folgende sich nicht auf der gleichen Höhe hält. Die letzten zwei Akte sind nicht von derselben Kraft getragen. Um sie auszufüllen, hat der Dichter zu seinen gewöhnlichen Effektmitteln greifen müssen, zu denen er diesmal sehr gut gezielte Hiebe gegen das Gezücht der Rezensenten hinzugefügt hat. Und in diesen zwei Akten, worin Marlows Charakter hätte voll entwickelt und in der Krise der Demütigung gezeigt werden sollen, daß er nämlich vor einem Größeren als er ist, vor Shakespeare,

zurücktreten muß, in der Tragik des Vorläufers — gerade hier ermattet das Drama und der Held. Marlow verliert seine Kraft. Er muß sie durch unerwartete und unlogische Ausbrüche einerseits und durch Kniebeugen andrerseits ersetzen, ja sogar durch ein für den Helden tödliches Duell auf der Bühne, in Gegenwart Leonorens selbst, die eben bei der Nachricht von dem Tode ihres Vaters ohnmächtig zusammengebrochen ist. Daß auch der geschichtliche Marlow von Francis Archer getötet wurde, hat nichts zu bedeuten: der Dichter ist kein Sklave der Geschichte, besonders wo es sich um nur halbbekannte Personen handelt.

Zuletzt das Auftreten Shakespeares selbst, von dem man so viel hat reden hören, dessen rauschendem Erfolge bei der Aufführung von Romeo und Julia man beigewohnt hat, welches Stück alle, auch Leonore, dem Marlow zuschrieben[1]); der begeisterte Hymnus, womit ihn der sterbende Marlow, der seinen künftigen Ruhm vorausschaut, begrüßt — das alles ist einfach unlogisch, falsch. Da es aber auch nicht durch eine innere Poesie, durch den lyrischen Enthusiasmus der ersten Akte getragen wird, so treten alle Fehler jener dramatischen Situation ans Licht, wo um die gebrochene und sterbende Leonore ihr Bräutigam Francis, der von ihm durchbohrte Marlow, der im Sterben fort und fort redet, sein Leben und seinen litterarischen Wert beurteilt, und die gute Margaret vereinigt sind, in einer elenden Stube des Wirtshauses zur Meermaid.

---

[1]) Seltsam ist es, daß er sie nicht sofort über den Irrtum aufklärt, und wir können unmöglich Litzmann beistimmen, der sagt: „Das ist ein dramatischer Moment von einer erschütternden Tragik, wie ihn nur ein großer Dichter konzipieren kann". Unleugbar ist Marlows Schicksal tragisch, als des Vorläufers von Shakespeare, oder, um es mit den schönen Worten Wildenbruchs zu sagen:

> von ihm,
> Deß Name, unser ganz Geschlecht bedeckend,
> Gleich einer Pyramide der Aegypter
> Aufragen wird, ein Denkmal für Zukünft'ge:
> — Hier hat ein Volk gelebt —"

Jedoch mehr für uns, die wir ihn im Abstande von Jahrhunderten sehen. Daß Marlow gleich beim ersten Erfolge des neuauftretenden Kunstgenossen sich für verloren giebt, das kann man wohl als eine dichterische Freiheit hingehen lassen, aber nicht so maßlos bewundern. Durchaus nicht tragisch hingegen, wie Litzmann glaubt, sondern einfach unangenehm berührt uns das Mißverständnis der Leonore — etwa wie der famose Eid Harolds (vgl. S. 259, Anm.), ja, in viel höherem Grade, weil es hier in die Handlung tief eingreift, sogar der Angelpunkt der letzten Akte ist.

Dieses Auftreten Shakespeares, der nur kommt, um den letzten, übrigens recht mittelmäßigen Vers des Trauerspiels zu sprechen:

„O, — welch ein edler Geist ist hier zerstört!“

ist wieder ein Beweis für das kuriose dramatische Talent Wildenbruchs, das ganz auf Ausbrüchen und unvermittelten Einfällen beruht, das sprungweise vorschreitet und zuweilen das Gute zerstört, was es selbst geschaffen.

* *
*

Der gleichen Geschichtsperiode des elften Jahrhunderts wie die Trilogie „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ gehört „Das neue Gebot“ (1886) an. In diesem Drama tritt Heinrich IV. nicht auf, und die Handlung geht während seiner Kriege gegen die sächsischen Großen in der ersten Jugend des Königs vor. Hier werden die Kriege mit den Hauptgegnern dargestellt und sie endigen mit Heinrichs Sieg, während im Drama „König Heinrich“ die Handlung erst nach dem Siege des Königs beginnt.

Dieses geschichtliche Ereignis bildet den Hintergrund und greift sogar tief in den eigentlichen Gegenstand des Stückes, in das Schicksal des Pfarrers von Volkerode Wimar Knecht ein. Das vaterländische und protestantische Gefühl beseelt dieses etwas düstere Jugenddrama Wildenbruchs, das voll Bewegung und Lärm von Waffen und Bewaffneten ist. Es ist eine Episode aus dem sächsischen Kriege mit übermütigen Edelleuten, feigen Bauern, ränkespinnenden Mönchen, verfolgten Königinnen, Brandstiftungen und Aufruhr, und zuletzt der Sieg des Königs und der Triumph seiner Getreuen: der gewohnte patriotische Schwung, die gewohnte von Scene zu Scene zunehmende spektakelhafte Spannung, wie in den anderen Wildenbruchschen Dramen, mit einem glücklich getroffenen erotischen Elemente. —

„Das neue Gebot“ enthält zwei Handlungen, durch welche die Seele des Helden leidend geht; und die Schuld seiner Leiden trägt Rom, die Feindin des deutschen Volkes und seines Königs. Im Kampfe zwischen den Sachsen und Heinrich lehrt Wimar seine Gemeinde, treu zum König zu halten. Nun kommt Bruno, ein Benediktinermönch, und berichtet ihm, es sei von Rom das Gebot eingetroffen, die Unterthanen des Gehorsams gegen Heinrich zu entbinden, der in den Bann gethan ist. (Es ist der später von Gregor VII. ausgesprochene Bannfluch.) Wimars Herz ist geteilt

zwischen der Unterwürfigkeitspflicht gegen die Gebote der Kirche und seinem treuen deutschen Unterthanengefühle. Mit einer ganz äußerlichen Emphase läßt er sich die Bulle reichen, drückt sie an das Herz, er fühlt, wie es innen ruhiger wird, befiehlt seiner Gemeinde, Heinrich nicht länger zu dienen, und bricht ohnmächtig zusammen.

Das Drücken der Bulle an das Herz mit dem an Kleists „Penthesilea" gemahnenden Ausrufe:

„So — so — so —
Schon fühl' ich — wie es ruhig wird — hier innen"

ist ein Haschen nach dem Erhabenen, dem nur ein Haar fehlt, um ins Lächerliche zu verfallen.

Wimar bleibt ein gebrochener Mann. Nur langsam vermag es sein Weib Martha, ihm das Vertrauen zum Leben wiederzugeben und ihn aus Niedergeschlagenheit und Zweifel zu ziehen, indem sie ihn an ihr vergangenes Leben erinnert:

„Der Weg war dunkel manchmal, voller Müh',
Wir kamen dennoch vorwärts, denn in Händen
Trugst du den Stab, der Pflichterfüllung heißt" —

wenn nun auch dieser Stab schwerer geworden sei, so bleibe er doch immer eine Stütze.[1])

---

[1]) Daß Wimar nicht zur Gattung der thatkräftigen Helden gehört, steht fest, und Berg, der gern etwas starke Ausdrücke gebraucht, nennt ihn einen „Schwächling", ein „hysterisches Mann-Weib". Daß es aber auch andere Gattungen tragischer Helden giebt, als die der alten aus dem französischen Theater abstrahierten Tragödienhelden, steht doch ebenso fest. Und Wimar ist eben ein solch sensitiver schwacher Held, bei dem — um einen Ausdruck des Wildenbruchschen Heinrich V. zu gebrauchen — der deutsche Schwamm, der Gefühlsschwamm, sehr groß ist. Sehr gewagt ist Bergs Behauptung (S. 32), aus dem Beinamen Wimars „erhelle zugleich das Menschenideal des Dichters", nämlich knechtische Gesinnung. Warum soll bei einem gewöhnlichen Menschen „Königstreue, blinde Verehrung und unbedingte Hingabe an seinen Herrn" knechtischer Sinn heißen, während es bei den Großen ein Zeichen adligen Sinnes ist? Wimar ist sogar auch seinem andern Herrn, dem Papste, sehr treu, und im Streite der beiden Pflichten bricht sein Herz: demungeachtet ist er nicht knechtisch. Und trotz allem Hohne Bergs ist nicht darüber zu lachen, daß Wimar ein „helles Licht" aufgeht — wie später Kaiser Heinrich IV., als er sich von Gregor VII. enttäuscht glaubte:

„Und einen Menschen hab' ich angebetet."

— Eine ähnliche bittere, sein ganzes Leben zerstörende Enttäuschung erlebt der Held des Trauerspiels „Die Gewitternacht" (1898) an einem anderen „königlichen Menschen", an Friedrich II., der ein Weib, die Maria Theresia, ungerechterweise angreift. Nebenbei gesagt, ist dieses Drama, wenn man es als volkstümliches Bühnenstück betrachtet, nicht so ganz schlecht, wie Meyer und Bartels behaupten.

Die zarte Innigkeit zwischen den beiden Ehegatten, die gegenseitige Liebe unter ihnen und zu ihrer Tochter Gertrud ist mit den idyllisch-idealsten Farben dargestellt, sowie auch die werkthätige Liebe, die sie an ihre Gemeinde bindet. Dadurch wird das Gebot, das Rom wegen des Priestercölibats erläßt, um so schwerer und grausamer. Um auf Martha nicht zu verzichten, zieht Wimar in die Verbannung, während ein Fanatiker seiner Gemeinde die Brandfackel in sein Haus schleudert. Martha stirbt, und Bruno, der Bote des harten römischen Gesetzes, tritt verwundet vor den alten Wimar und fleht ihn um Vergebung seiner Sünden an. Wimar verweigert sie ihm: denn seine Reue könne das von ihm angestiftete Unglück nicht wieder gut machen, und könne seinem Weibe das Leben nicht wiedergeben. Dann, auch hingerissen von der Freude über Heinrichs Sieg, tritt er zu dem Sterbenden hin und segnet ihn. Bruno verscheidet auf der Bühne als der dritte im gleichen Akte.

Mit dieser Haupthandlung verflechten sich andere Nebenhandlungen. Zunächst die von Wimars Tochter Gertrud, welche der kranken Königin Bertha beisteht und ihre Beschützer leitet, die sie auf einer Bahre in der Nacht aus dem in Brand gesteckten Schlosse in die Kirche retten. Zusammen mit ihr geht Berthold, ein schwäbischer Ritter, in dessen Herzen eine plötzliche und tiefe Liebe zu der mutigen Jungfrau entbrennt. Reginer, ein Bauer von Volkerode, der ebenfalls Gertrud liebt, glüht von Eifersucht. Neben dem mit allen Tugenden geschmückten jungen Ritter Berthold vertritt Reginer die düstere Rolle des leidenschaftlichen, unglücklichen Liebhabers, dessen verschmähte Liebe sich in wilden Haß verwandelt, wie Scaramello im „Fürsten von Verona“ neben Mastino della Scala, wie der Spanier Ignaz neben Ulrich von Hutten in der „Tochter des Erasmus“, wie Mathias neben dem Menoniten Reinhold.

Die kranke Königin Bertha ferner, die auf der Bühne mit geschlossenen Augen erscheint und von Wimar auf den Altar gelegt wird, um sie vor ihren Feinden zu schützen, wodurch er Anstoß und Haß erregt, macht die Handlung reicher und verwickelter. Ueberhaupt schreitet das ganze Stück lebhaft vorwärts, wenngleich mehr mit theatralischem Leben, das nur aus der feurigen Phantasie des Dichters entspringt.

* * *

Shakespeares „Romeo und Julie“ hat für das Trauerspiel „Der Fürst von Verona“ (1887) nicht eigentlich zur Richtschnur gedient, sondern den Dichter bloß zur Abfassung dieses Dramas begeistert: denn die Welt der Welfen und Ghibellinen, die hier vor unsere Augen tritt, ist litterarischer Herkunft.

„Der Fürst von Verona“ ist eine Liebestragödie, wie die unsterbliche des englischen Dichters, und sie spielt sich in eben jener Stadt Verona ab, wo nach den Worten des Dichters „Haß viel, Liebe mehr zu schaffen giebt“:

„Here's much to do with hate, but more with love.“

Wie bei Shakespeare, so ist es auch hier natürlich ein phantastisches Verona; ebenso ist die Zeit, in der die Handlung vorgeht, phantastisch und unbestimmt. In diesem Wildenbruchschen Drama aber giebt es geschichtliche Anspielungen: auf den hohenstaufischen Konradin und auf fürstliche Geschlechter Italiens, auf die Scaligeri und auf Ezzelino da Romano. Es hat im allgemeinen die Allüre eines Geschichtsdramas. Die Feindschaft zwischen Welfen und Ghibellinen hat die Bedeutung einer kaiserfeindlichen und kaiserfreundlichen Partei, und die natürliche Vorliebe des Dichters für die Partei des deutschen Kaisers gewinnt auf diese Weise Raum, sich unzweideutig zu äußern. Der Inhalt des Dramas ist jedoch auch hier, wie im englischen, die Liebe, die blitzartige Liebe, die sich mit einem Sprunge über jedes Hemmnis und jede noch so tiefgewurzelte Feindschaft hinwegsetzt, die das vereinigt, was durch einen Abgrund getrennt zu sein schien.

Wir haben auch hier eine Jungfrau aus Welfengeschlecht, Selvaggia, die urplötzlich für einen tapferen Ghibellinen, Mastino della Scala, in Liebe entbrennt. Und er wird ebenso rasch und ebenso heftig von Amors Pfeil getroffen. Der Zauber wirkt so plötzlich, so unvermutet, daß wir stutzig werden und nicht recht daran zu glauben vermögen.

Auch Romeo, dessen Phantasie noch dazu ganz voll von Rosalinde ist, sieht Julie und entbrennt sofort für sie. Aber wir kennen schon seine Leidenschaftlichkeit, seine Entzündbarkeit. Und wie etwas Natürlichem wohnen wir dem Auflodern dieser elementaren Leidenschaft bei. Im Wildenbruchschen Drama hingegen kennen wir bloß Selvaggia, und zwar kennen wir sie als eine noch halb kindliche Jungfrau, die bis jetzt in einem Kloster gelebt hat, ernst und durch das Unglück ihres Geschlechtes über ihr

Alter hinaus innerlich gereift: ein verständiges und frommes Kind, in alter Weise dem Vater unterwürfig. Von Mastino vollends wissen wir durchaus nichts. Wir sehen ihn zum erstenmale, als er an der Spitze der Ghibellinen in das Haus Sanbonifazios, des Vaters der Selvaggia, eindringt. Sofort, ohne im hochbedeutenden Augenblicke des Sieges an anderes zu denken, beugt er ein Knie vor Selvaggia, wirbt um ihre Hand und bietet dafür Frieden und Versöhnung.

Das sind Dinge, die zu keiner Zeit geschehen, und am wenigsten in jener grimmigen, haßerfüllten Zeit der Kämpfe zwischen Welfen und Ghibellinen.

Es wird ihm Selvaggia zugesagt. Zwischen den beiden feindlichen Parteien wird der Friede geschlossen. Aber während man durch ein Gelage, zu dem die beiderseitigen angesehensten Männer eingeladen sind, den Frieden feiert, wird dieser sofort verletzt, und die Feindschaft bricht von neuem aus. Selvaggia indes folgt ihrem Gemahl, der nun wieder gegen die Welfen kämpfen muß.

Mit dieser ersten Intrigue verknüpft sich eine zweite. Scaramello, ein Krieger Sanbonifazios, ist in die Selvaggia rasend verliebt. Die Stiefmutter der Jungfrau, Adelaide, ein grausames und ehrgeiziges Weib, hat versprochen, sie von ihrem Vater für ihn zu erlangen. Und durch die Macht, die sie auf den Gemahl ausübt, gelingt es ihr, seine Zustimmung auszuwirken. Allein durch Mastinos Ueberrumpelung und Sieg wird der Plan der Adelaide vereitelt.

Scaramello, den man im Handgemenge mit den Ghibellinen gefallen glaubte, ist durch ein Wunder am Leben geblieben, und er kommt zu rechter Zeit, um Selvaggia allein zu überraschen, während sie Mastinos Rückkehr aus dem Kampfe erwartet. Da sie nichts von seiner Liebe wissen, noch zu ihrer Familie zurückkehren will, so ersticht sie der Wahnsinnige. Adelaide, die ebenfalls auftritt, fordert, daß er sie auch durchbohre, damit sie nicht lebendig in die Hände der vorrückenden Ghibellinen falle, und gesteht ihm, daß sie ihn immer geliebt habe — eine Erklärung, die den jungen Krieger überrascht haben muß, wie sie auch uns überrascht. Der Schluß des Dramas wird, wie oft bei Wildenbruch, zu einem reinen Gemetzel, in dem alle umkommen. Scaramello ersticht Adelaide, dann mit demselben Dolch sich selbst. Der auf den Tod verwundete Mastino tritt wieder auf, läßt sich das

Haupt der toten Selvaggia auf die Brust legen und haucht sein Leben aus.

Das Stück, eine Stilübung aus der Geschichte des von Parteien zerrissenen mittelalterlichen Italiens, wimmelt von Fehlern und Unwahrscheinlichkeiten. Und zwar nicht nur, wie es auch bei Shakespeare vorkommt, von äußeren Unwahrscheinlichkeiten, sondern von viel gewichtigeren. Es fehlt an einer geschlossenen Handlung, und es fehlt an Psychologie in den Charakteren.

Das Drama war auf die Charaktere von Selvaggia und Scaramello angelegt. Selvaggia war vom Dichter als eine jener weiblichen Naturen gedacht, die einen Duft von Pietät und innerer Unterwürfigkeit besitzen. Sie ist durch die Worte gezeichnet, die sie spricht, als sie sich in einer Liebesscene dem Mastino zu Füßen wirft und ihn bittet, er möge sie in dieser Lage lassen:

„Das Weib, das nicht anbetet, liebt nur halb,
Des Weibes Liebe ist ehrfürcht'ge Demut."

Obwohl diese Worte in ihrem Munde sich nicht gut ausnehmen — denn, da sie eben so ist, sollte sie es nicht erkennen, und noch weniger sagen —, so kennzeichnen sie doch jene Jungfrau, die im Stillen zu leiden gewußt hat, und die sagte:

„Schwestern, ihr habt noch nicht wie ich geweint —,
Ihr kennt nur Thränen, die die Wangen netzen,
Die Thränen nicht, die rückwärts gehn ins Herz.
Das Blut, das sich mit solchen Thränen mischte,
Zu bitter wird's zum Lieben und zu kalt
Zum Hassen, es befruchtet länger nicht."

Dieser an innerer Weiblichkeit reiche Charakter der Selvaggia hätte einen Gegensatz zu dem Scaramellos bilden sollen. Scaramello verkörpert die impulsive Gewaltsamkeit, die ungebändigte Leidenschaft und Kraft — in der Liebe und im Hasse, etwas Verhängnisvolles und Unheimliches, so daß er von sich selbst sagen kann: „Ich bin von denen, die töten, wenn sie lieben." Solcher Art ist auch Marlow.[1])

[1]) Schwerlich wird man Berg (S. 43) beistimmen dürfen, für den Scaramello „die einzige originelle Figur in sämtlichen Dramen Wildenbruchs" ist. Sicher ist auch, daß der Dichter ihn nicht als „weiblichen" Helden dachte. Viel eher als das Gegenteil: er soll den „Mann" darstellen, ungefähr wie Bernhard in den „Karolingern", Hutten in der „Tochter des Erasmus".

An Scaramello hätte sich ferner der dämonische Charakter der Adelaide anschließen sollen, mit ihrem unversöhnlichen Hasse, ihrem unbeugsamen Stolze und ihrem gebieterischen Wesen. Dieses Weib mußte sich unwiderstehlich von der blutdürstenden Gewaltsamkeit und dem wilden Wesen Scaramellos angezogen fühlen. Allein all dieses bleibt, wie schon angedeutet wurde, unentwickelt. Adelaide vollends, wie sie im Drama erscheint, ist ein unbegreiflicher Charakter und wirkt nur höchst abstoßend. Man begreift auch nicht, warum sie sich umbringen läßt — aus Furcht vor den Ghibellinen, sie, die an ihre periodischen Siege wohl gewohnt sein mußte.

Selvaggias Vater, Sanbonifazio, ist geradezu schablonenhaft geblieben, und der edle Mastino mit seinem musterhaften Mute, mit seiner unbefleckbaren Ehre, kommt im Grunde aus der Statistenrolle nicht heraus.

* *
*

Von den bisher betrachteten sieben Dramen Wildenbruchs sind sechs historische Stücke. Alle diese Dramen, und selbst das Künstlerdrama „Christoph Marlow“, sind von Vaterlandsliebe und Vaterlandspathos getragen oder gesättigt.

Allein damit war unser deutscher oder vielmehr preußischer Patriot noch nicht zufrieden. Er wollte durch eine Reihe geschichtlicher und volkstümlicher Dramen das Herrscherhaus Preußens und des neuen Deutschlands verherrlichen. Er wollte für die Deutschen das thun, was Shakespeare mit seinen „Historien“ für die Engländer gethan, was Grillparzer für Oesterreich zu thun beabsichtigte.

Im Todesjahre des ersten Kaisers des wiedererstandenen Deutschen Reiches (1888) hatte Wildenbruch sein erstes Hohenzollerndrama, „Die Quitzows“, Schauspiel in drei Akten, vollendet. Und wenige Wochen nach dem Tode Kaiser Wilhelms schrieb er[1]):

> „Jetzt, wo das Schicksal mit so düsterem Auge auf Deutschland niederblickt, ist dies mein Werk mir tiefer und tiefer ins Herz gewachsen. Ich empfinde es wie ein Geschenk, das ich meinem Volke zu machen habe, ein Geschenk, zu dessen Empfängnis die Herzen durch den Schmerz, den großen Heilbringer für das deutsche Gemüt, aufgeackert

[1]) Litzmann, S. 110. An Litzmann selbst?

> sind. Wenn Gott mir Kraft verleiht, gedenke ich an dieses erste Hohenzollern-Stück noch eine Reihe anderer zu fügen, in denen ich dies mächtige Geschlecht zum Mittelpunkt setze. Es sollen keine Werke für die ‚Litteratur‘, sondern für das lebendige Volk werden.“

Er wollte also die Geschichte Preußens beleuchten. Er wollte dem Vaterlande und dem Herrscherhause ein Ruhmesdenkmal errichten. Und diese Absicht, ein Denkmal zu errichten, verleugnet sich nie in diesen Stücken, in denen ein feuriges Vaterlandsgefühl, von dem R. M. Meyer mit Recht sagt, daß es „Flammen schlägt“, durchweg glüht und zittert, und dem Zuhörer oder Leser zuzurufen scheint:

„Tantae molis erat Romanam condere gentem.“

Ja, in diesen Dramen hat Wildenbruch sein Element gefunden: die Geschichte im Lichte des Patriotismus gesehen. Und man begreift, daß das Volk, trotz den gerechten Ausstellungen der Kritik, ihm freudig entgegenkam.[1])

Wildenbruch erscheint in diesen Hohenzollernstücken, noch stärker als sonst, in einem System und in einer Nationalität befangen. In noch höherem Grade als die anderen sind sie Früchte eines Temperaments und weisen daher alle Vorzüge und Fehler desselben auf. Es wird der menschlichen Natur Gewalt angethan, damit sie politische und dynastische Ideen beweise. Zugleich aber sind diese Werke wirkungsvoll, klar und frei von jedwedem Skeptizismus, erfüllt von einem Glauben, der an Fanatismus streift und die ganze Beschränktheit und das ganze Feuer des Fanatismus aufweist.

„Die Quitzows“ sind vielleicht das beliebteste Stück Wildenbruchs. Nicht nur die zahlreichen Aufführungen, auch die achtzehn Auflagen des Buches sind ein Beweis dafür. Und man

---

[1]) Die Behauptung eines englischen Kritikers (bei R. Hamel, Hannoversche Dramaturgie, S. 121), der Dramatiker habe vergessen, „daß die Entstehungsgründe des Vaterlandes oder wenigstens der Liebe zu diesem nicht im Mittelalter zu suchen seien“, ist durchaus nicht stichhaltig. Ohne Preußen wäre das jetzige Deutschland noch immer ein Traum der Vaterlandsfreunde, und Preußen hat sich ja eben allmählich, schrittweise aus der alten Mark Brandenburg entwickelt, und zwar immer unter demselben Herrscherhause, wenn man nicht sagen will: durch dasselbe. Jene Worte würden eher auf Hohenstaufendramen passen.

darf sich nicht darüber wundern. Die Handlung ist lebendig und spannend. Die Charaktere sind kräftig gezeichnet und dabei doch in der Art, daß sie durch die Atmosphäre von Lyrismus, in die sie gehüllt sind, allen Leuten gefallen können. Es fließt in den Volkspersonen auch die humoristische Ader reichlich. Eigentlich ist es mehr das Berliner Volk von heute als das des fünfzehnten Jahrhunderts. Doch war es gut vom Dichter, daß er mehr auf Verständlichkeit als auf archäologische Genauigkeit sah.

Der geschichtliche Zeitpunkt ist mit glücklicher Hand gewählt. Es ist die Zeit einer Krise. Ein Zeitalter endet tragisch. Es geht durch Feuer und Schwert unter, und ein neues geht auf, das zwar weniger kriegerisch, weniger durch Tapferkeit glanzvoll ist, aber sich auf das Volk und auf die strenge sittliche Kraft des Gesetzes stützt. Es ist das Zeitalter, in dem der Staat sich bildet, in der Form der Monarchie, die von der heiligen Majestät eines Fürsten aufrecht gehalten wird.

Diese untergehende Epoche, die Epoche des Lehenswesens, der räuberischen und übermütigen Edelleute, die in der Kraft ihres Armes, in ihren wohlbefestigten Burgen und unzugänglichen Türmen die Macht besaßen, alles um sich herum zu beherrschen, diese Epoche der Gewalt und des Hasses ist durch Dietrich Quitzow vertreten. Und zwar in seinem stärksten und günstigsten Lichte. Dietrich Quitzow mit seiner männlichen, selbstbewußten Kraft, stolz und heftig, der jede Feigheit und jede Schwäche verachtet, der frei und unabhängig, ähnlich wie Götz von Berlichingen, kein Gesetz anerkennt als das seines Willens, zufrieden sich in seiner Stärke und in seinem Stolze zu fühlen — dieser Ritter blendet uns wie der Anblick eines schönen, ungebändigten Löwen.

Den Gegensatz zu der ganz körperlichen, ganz natürlichen Schönheit Dietrich Quitzows bildet — ähnlich wie Rudolf von Habsburg zu König Ottokar in Grillparzers Drama — die überlegene sittliche Schönheit des Burggrafen Friedrich von Nürnberg, dieses einfachen, strengen Mannes, dessen ganze Kraft im Rechtsgefühle liegt, in dem Gefühle einer zu erfüllenden Pflicht, des hohen Regierungsamtes, das die Vorsehung durch den Kaiser ihm zuwies. Wenn man noch hinzufügt, daß diese Persönlichkeit, die die neuaufgehende Zeit vertritt, welche einen Fortschritt bezeichnet, durch den die vorangegangene Wildheit und das frühere Elend zerstört werden, den großen Namen Hohenzollern trägt, den Namen, der in deutschen Herzen die Saite des patriotischen Gefühls rührt: so

kann man die Begeisterung begreifen, welche durch dieses Drama erregt wird und durch den großen geschichtlichen Hintergrund, der es erweitert und ihm die Teilnahme wie von etwas Selbsterlebtem, Zeitgenössischem sichert.

Zwischen diesen zwei Personen, welche zwei Epochen und zwei Prinzipien vertreten, steht der jüngere Bruder Dietrichs. Konrad Quitzow ist der philosophische, ruhige Geist, genährt von Studien und Idealität, der Ereignisse und Leidenschaften beherrscht und mitten durch diese den stillen Schritt der Zeit zu hören weiß. Konrad Quitzow ist ein guter Anachronismus, wie Schillers Marquis Posa, wie Manzonis Longobardenprinz Adelchi, wie ein großer Teil der Idealhelden der Tragödien: sie besitzen die edlen Gefühle, die in dem Herzen der neueren Menschen wohnen; sie bringen in die Begebenheiten der Vergangenheit den philosophischen Blick, womit wir sie im Abstande von Jahrhunderten beurteilen, weil wir sie in ihren Folgen und in der Verkettung der Zeiten sehen und schätzen können. Es ist etwas Schönes um geschichtliche Genauigkeit; der Zuschauer aber liebt es immer, jemanden auf der Bühne wiederzufinden, der seine Ideen und seine Gesinnungen teilt.

Tragisch ist das Los des Sohnes von König Desiderius, wie das Konrads. Er schaut wie dieser eine Gerechtigkeit, die über Zorn und Feindschaft erhaben ist, eine Wahrheit, die über den Kriegen steht, und er geht in diesem Konflikte zu Grunde, der vielleicht zu den ergreifendsten gehört: im Konflikte zwischen den hohen Idealen eines Geistes, der über den blutigen Streitigkeiten der Zeitgenossen steht, und der gleichwohl gezwungen ist, sich an denselben zu beteiligen, einer Partei sich anzuschließen und ihr Schicksal zu teilen. Auch Konrad muß seiner Familie folgen, trotz der Einsicht, daß Friedrich von Hohenzollern der Erlöser aus der Not ist, daß der vom Kaiser eben ernannte Markgraf das Zauberwort besitzt, welches das Rätsel der Sphinx löst, und er geht in diesem Konflikte zu Grunde, und sein Tod wirkt auf uns wie eine Befreiung.

Schade, daß Wildenbruch immer zum Spektakelhaften und zu starken Theatercoups greift. Schade, daß er diesen wahrhaft tragischen, ganz sittlichen Konflikt nicht in seiner strengen Hoheit sich hat ruhig entwickeln lassen, daß er dafür den Brudermord auf der Bühne und die — allerdings erschütternde — Hinrichtung

des jungen Quitzow durch den alten Bannerträger des Geschlechts, der vor dem Liebling niederkniet und ihn küßt, nötig gehabt hat. In der großartigen Symphonie des Streites der geschichtlichen Gedanken und der tiefen Gefühle in diesem Drama, einem der besten des Wildenbruchschen Repertoires, sind jene Theatercoups, jene Ueberstürzung, die auch hier nicht ausbleiben, gleichsam ein unangenehmer Paukenwirbel, gleichsam ein Gedröhne von Blechinstrumenten.

Die traurige Lage des Volkes in der Epoche der Quitzows ist nicht ohne Uebertriebenheit, aber nachdrücklich dargestellt. Wir sehen, wie jene unglückliche Stadt Strausberg von den Pommerschen Soldaten im Verein mit Quitzow erstürmt und in Brand gesteckt wird; wie sie dann wieder von Quitzow genommen wird, der die Pommern verjagt; wir sehen die Einwohner, die zuhauf fliehen und in Berlin verhungert und im gräßlichsten Elend ankommen — und wir gewinnen dadurch eine Anschauung von jener Zeit, in der Gut und Leben der Menschen den Launen und den wechselnden Bündnissen gewaltthätiger und grausamer Ritter preisgegeben waren.

Noch deutlicher tritt das Elend jenes eisernen Zeitalters dort vor uns, wo man es am wenigsten vermuten würde: in dem Liebesverhältnisse zwischen Köhne Finke, einem lustigen Schmiedegesellen, einem witzigen Berliner Kinde, und seiner Rieke. Der arme Finke war von seinem Meister weggejagt worden, weil er seiner Tochter den Kopf verdreht hat. Er arbeitet ein ganzes Jahr „auf Mord und Tod", um Geld zu ersparen, in der Hoffnung, Meister zu werden und seine Rieke heimzuführen:

> „Da kommt das Kriegsgeschrei und nu is Bötzow kaput und Meister Balzer kaput — nu kann ick von vorn anfangen; und übers Jahr, wenn ick wieder ein paar Groschen hinter mir habe, denn wird's wieder so kommen, und denn übers Jahr wieder und immer wieder Krieg und Raub und 's Sengen und Brennen, o du blutiger Heiland im Himmelreich, ich weiß nicht, wie es sonst in der Welt aussieht, aber uns armen Leuten in der Mark geht es zu schlecht!"

Die Gestalt Dietrich Quitzows, mit seinem barbarischen Individualismus, mit seiner „vornehmen Moral", tritt in eine noch hellere Beleuchtung durch die andere Gestalt, die ihm gleicht und sich zu ihm gesellt: durch Barbara. Dieses zum polnischen Königs-

hause gehörende, aber in freier Liebe geborene Weib besitzt auch den unbändigen Mut und das stolze Selbstbewußtsein, die Quitzow kennzeichnen, und man findet es natürlich, daß sie sich zu ihm schlägt und den unkriegerischen Bräutigam, an den man sie gebunden, fahren läßt.

Dieses Weib, das Quitzows Heldengestalt vervollständigt, wird zu seinem bösen Genius. Gleichwohl wirkt sie nicht abstoßend. So groß ist das mächtig pulsierende Leben dieser beiden vornehmen Naturen!

Nicht recht begreifen können wir hingegen das Volk und die Räte von Berlin mit ihrer Sinnesänderung, durch die sie sich zuerst für Quitzow begeistern, dann vom Burggrafen Friedrich ganz eingenommen sind. Quitzow geberdet sich zwar zu herrisch; aber so etwas schadet beim Volke nicht; besonders schadete es in früheren Zeiten nicht. Die Entrüstung wegen des von Quitzow widerrechtlich gefangen genommenen Bürgermeisters von Strausberg kommt ja erst nach der geschehenen Abwendung vom stolzen Ritter.

Daß die Menge in ihrer Begeisterung und Bewunderung wandelbar ist, ist wohl bekannt, und Shakespeare hat aus dieser Wandelbarkeit in seinem „Julius Cäsar“ herrlichen Nutzen gezogen. Aber in unserem Drama sehen wir nicht, wie der Wind der Volksgunst die Richtung wechselt, und welche Ursachen es dazu treiben. Nicht der Oekonomie des Stückes wegen geschieht es. Vor allem nicht, um dem patriotischen Gefühle des Dichters zu folgen, wechselt das Volk, diese Menschenmasse, die gewöhnlich wie eine rohe Naturkraft handelt, seine Zuneigung in Haß und seinen Haß in Liebe. Das Volk verwünscht und begeistert sich aus einem elementaren Augenblicksgefühle, wie z. B. jenes, welches das Volk von Bethulien in Hebbels Judith bewegt. Die Empörungen des Volkes geschehen nicht wegen tiefer politischer und wohlüberlegter Prinzipien, sondern infolge eines Wortes, eines äußerlichen, manchmal zufälligen Ereignisses, eines Liedes, welches das Gefühl ausspricht, das alle vereinigt — wie Hauptmanns Weberlied.

Nicht infolge der Nachricht, daß Kaiser Sigismund den Burggrafen von Nürnberg, den kein Mensch in Berlin kannte, zum Statthalter in der Mark gewählt hat, kann das Volk sich auf der Stelle für ihn begeistern, für die starke Centralmacht, für den Richter, der allen Gerechtigkeit verschaffen würde:

für diese wirklichen, aber fernen Güter hätte es nicht den mächtigen Herrscher, der ihnen auf dem Rücken lag, verlassen, den Quitzow, der alle Gaben besaß, das Volk zu bezaubern und zu unterjochen, der mit Napoleons Imperatorengenie viele Aehnlichkeit hat, unter anderem das gute Personengedächtnis: „Wem ich einmal unter die Sturmhaube geblickt, den vergess' ich nicht wieder."

Wie dann gerade im Augenblick, als es gilt, sich Friedrich zu widersetzen, der wilde Quitzow unkriegerisch wird und allein vor den Burggrafen tritt, um ihm zu sagen, daß er ihn nicht anerkenne — das ist eine von den gewöhnlichen Willkürlichkeiten, die sich Wildenbruch gegen seine Charaktere erlaubt.

Diese Mängel sind jedoch nicht derartig, daß die Schönheit des Ganzen darunter wesentlich leidet. Und die Deutschen, namentlich die Preußen, können „Die Quitzows" unter ihre besten nationalen Dramen zählen.

* *
*

Wildenbruch bleibt in allen seinen Dramen, und besonders in den Nationalstücken, ein Preuße und ein Protestant.

Die Geschichte der Vergangenheit, dieses „Buch mit sieben Siegeln", wie sie Goethe nannte, liegt Wildenbruch offen vor Augen: denn es ist nicht nur durch seinen Glauben an die Größe Deutschlands beleuchtet, sondern namentlich durch seine Ueberzeugung von der Wichtigkeit Preußens für Deutschland und des Hohenzollernhauses für Preußen. Dieser neueste Abschnitt der deutschen Geschichte, welcher mit der Führerschaft Preußens und der Wiederherstellung des Deutschen Reiches abschließt, ist für Wildenbruch gleichsam der Gipfelpunkt, nach dem die ganze Geschichte zustrebt: diese ist nur die entfernte Vorbereitung zu jenem Schlußergebnisse. Er betrachtet jede geschichtliche Begebenheit nur von diesem Gesichtswinkel aus, ob sie nämlich der Bildung des Reiches mit dem Hohenzollerngeschlechte genützt oder geschadet habe, und der Held des zweiten Hohenzollerndramas, „Der Generalfeldoberst" (1890), der Markgraf Johann Georg von Brandenburg, Feldoberst der schlesischen Stände, vertritt eben diese zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges fruchtlos gebliebene Arbeit, Deutschlands Schicksal unter die preußische Leitung zu stellen:

„Deutschland ist nicht mehr in Wien,
Deutschland bin ich,
Deutschland ist Berlin!" —

ruft eben Johann Georg, Graf von Jägerndorf, aus, und bei dem Versuche, das protestantische Deutschland von dem katholischen Oesterreich loszutrennen, geht dieser Hohenzoller zu Grunde.

Dies ist der Kern des Trauerspiels. Viele geschichtliche Personen treten darin auf, und die erste Periode des Dreißigjährigen Krieges zieht über die Bühne, von der Prager Empörung bis zur Schlacht auf dem Weißen Berge, wo das Heer der Liga unter Tilly über das Heer der Union der protestantischen Fürsten den Sieg davontrug und der kurzen Herrschaft des „Winterkönigs", des Pfalzgrafen Friedrich, ein Ende machte. Dieser unglückliche Kurfürst spielt auch in unserem Drama eine bedeutende Rolle, und meisterhaft ist er gezeichnet in seiner Schwäche und eitlen Unfähigkeit.

Neben ihm tritt noch mehr seine Gemahlin Elisabeth hervor, die stolze Tochter Jakobs von England.

Diese ehrgeizige Frau überredet den schwankenden Gemahl, die Leitung des protestantischen Fürstenbundes und später die böhmische Krone anzunehmen. Elisabeth ist die litterarische Schwester der Judith in den „Karolingern" und der Adelaide im „Fürsten von Verona", abgesehen von der unreinen Flamme, die in jenen beiden ehrgeizigen Frauen fast unerwartet auflodert. Sie ist auch, wie jene beiden, neben einen unfähigen, schlaffen Mann gestellt, neben einen Fürsten, der keine andere Sorge hat, als für prunkhafte Gewänder und für einen üppigen Tisch. Sie sehnt sich nach männlicher Handlung, nach Herrschaft. Sie möchte in die Weltereignisse eingreifen. Und als sie auf einen Mann stößt, der Herrscherkraft und Herrschergabe besitzt, verbündet sie sich mit ihm:

„Die Männer haben den Mut verloren,
So nahm er Zuflucht bei einem Weibe! —
Es werden auch Königinnen geboren."

Elisabeth fühlt sich wahrhaftig als Königin. Und Johann Georg ist ein sehr charakteristischer Typus von einem Apostel des preußischen Protestantentums, ein trotziger Puritaner, der immer mit seinem Lederkoller auch bei Hofe erscheint, mitten unter der prunkhaften Eleganz der Fürsten, ein echter, an alle Mühen des Feldlebens gewohnter Krieger. Es glüht aber in seinem Herzen

das heilige Feuer der Vaterlandsliebe, der deutschen protestantischen Sache, der er sein Leben geweiht hat. Das Bündnis zwischen der ehrgeizigen und starken Königin und diesem Hohenzoller ist ein Bündnis von Interessen, ohne eigentliche Liebe: es ist bloß eine natürliche Neigung von zwei verwandten Geistern, die demselben Ziele zustreben.

Der Unterschied zwischen diesen beiden in gleichem Maße herrischen Geistern tritt am Schlusse hervor, wo das Weib gegenüber der Schmach der Niederlage schwach erscheint, in die Hände der Feinde zu fallen fürchtet und in die Flucht mit dem unkriegerischen Gatten willigt. Es hält sie nicht mehr der Ehrgeiz aufrecht, und die weibliche Schwäche tritt in ihre Rechte. Johann Georg bleibt allein zurück, nachdem er das unkriegerische Weib theatralisch von sich gestoßen, sie mit einem (zu wunderthätigen) Winke vor der ins Schloß brechenden Menge verteidigt und zuletzt in Sicherheit gebracht hat. Er prophezeit jetzt, als er, gegen die Geschichte, von den Oesterreichern gefangen und zum Tode verurteilt wird, die Zukunft, wenn der Knabe, der Sohn des Kurfürsten, der später der Große Kurfürst sein wird, und dessen Taufe wir am Anfange des Stückes beigewohnt haben, zum Mann geworden, ihn rächen wird:

„Du mein Erden-Anteil und Recht,
Hohenzollern, du mein Geschlecht,
Dir meine Seele vermach' ich hier!
Dir mein Denken, Sehnen und Lieben
Diese heilige Herzens-Not,
Die mich heut' in den Tod
Für die heilige Sache getrieben!
Hier das Erbteil, das ich dir lasse,
Das ich mit glaubender Seele umfasse;
Deutschland! Deutschland! Deutschland!"

Mit diesen Worten schließt das Drama.

Die Geschichte hat Johann Georgs emphatische Worte bestätigt. Aber solche Prophezeiungen a posteriori, die in der Litteratur sehr beliebt waren, sind im Grunde nur eine rhetorische Form, die zuerst Vergil in seiner Aeneis einführte und worin ihm viele, besonders mittelalterliche Dichter, folgten, auch jener lustige Spötter Ariosto, der bekanntlich in seinem „Rasenden Roland" das ganze Herrscherhaus von Este vorausprophezeite.

Solche Weissagungen können gefallen, und sie haben den Vorteil, daß sie nie unrecht haben.

Der echte Dichter jedoch ist heute, wie vor Jahrtausenden, der Seher, der Prophet, nicht durch Rhetorik, sondern in Wahrheit: denn er fühlt im wachsamen Geiste das Wehen neuer Ideale, den Lufthauch noch ungeborener Zeiten.

Die Dichter der Vergangenheit, die Lobredner der Gegenwart, beschränkt im engen Kreise von allgemein angenommenen, mithin konventionellen Ideen, können gefallen, ja, sie müssen gefallen: aber sie besitzen nicht die Größe der Geister, in denen zuerst die Ideen und Strebungen der künftigen Zeiten lebendig werden, die wie die erhabenen Bergspitzen zuerst von der Sonne gerötet sind. —

Mit der Haupthandlung verknüpft sich episodisch eine Nebenhandlung: die Liebe des schlesischen Standesherrn Hannibal Dohna zu Genoveva, der Tochter des Doktor Jessenius, Rektors der Prager Universität. Dohna ist der einzige Katholik in diesem Drama, und in dem Kampfe zwischen den beiden streitenden Glaubensparteien vertritt er die katholische. Er ist von beschränktem Geiste und fanatisch. Da er erfahren hat, daß Genoveva sich auf die Kunst versteht, aus den Linien der Hand zu wahrsagen, und er sie, auf eine etwas unwahrscheinliche Weise, einmal des Nachts in einer Somnambulismusscene überrascht hat, so scheut er sich nicht, sie als Hexe anzuklagen und samt ihrem Vater der Wut des gegen die Protestanten aufgehetzten Pöbels preiszugeben.

Die Rivalität, ja die Feindschaft zwischen Calvinisten und Lutheranern ist in den ersten Akten lebhaft, gemütlich und mit leisem Humor dargestellt. Auch die prunkhafte und üppige Lebensweise des pfalzgräflichen Hofes ist gut beleuchtet und den einfachen Sitten des Berliner Hofes gegenübergestellt. Der erste Akt mit der Taufe des Sohnes des Kurfürsten von Brandenburg, mit der Vorführung jener bewegten, bunten, von allerlei Feindschaften gärenden Welt, worin der Sturm des großen Krieges auszubrechen im Begriffe ist, ist zweifelsohne, wie es immer bei Wildenbruch geschieht, der am besten gelungene.

Die letzten zwei Akte spielen in Prag. Hier findet die Wahl Friedrichs zum böhmischen König statt, und hierher wird während eines Gelages die Nachricht von der Niederlage am

Weißen Berge gebracht. Sehr gelungen sind die Scenen, worin in ihrer plumpen Richtigkeit die böhmischen Räte dargestellt werden, die nur darüber glücklich sind, daß sie einen König haben, der ihnen Tokaier Wein im Ueberfluß zu trinken giebt. Das Unglück einer solchen Wirtschaft tritt besonders zu Tage, als Johann Georg in seinem Lederkoller, den er nie ablegt, bei diesen Ministern Erkundigungen über das Heer, den Staatsschatz, den Zustand des Landes einholen will, und sie, zum Teil berauscht, ihm keine gescheite Antwort zu geben wissen. Gelungen ist auch die Scene, worin jener schwächliche Winterkönig vom Felde zurückkehrt, als die Schlacht beginnen soll, und keine andere Sorge hat, als ein Bad zu nehmen, sich umzukleiden und seine Räte zum Festmahl einzuladen.

Das ist alles, wie gesagt, Geschichte, die von einem einzigen Gesichtspunkte aus geschaut wurde, dem der Vaterlandsliebe. So wird eine Niederlage durch die Feigheit der Besiegten gerechtfertigt; um das Prinzip zu retten, wird die ganze Schuld auf die Unfähigkeit der Menschen geschoben, welche das Prinzip zu verfechten hatten. Die Wahrheit in der Geschichte, wie überall, ist nicht so streng und entschieden: sie ist durch die mannigfaltigsten Ursachen bedingt, wie in der Natur. Aber der Zweck des Dichters ist erreicht.

* *
*

Nach den „Quitzows“, wo zum erstenmal ein großer Moment aus der preußischen Geschichte auf die Bühne gebracht wurde und ein leitender Zukunftsgedanke den Personen des Dramas Leben gab, gelingt es dem dritten Hohenzollerndrama, „Der neue Herr“ (1891) nicht, die patriotische Begeisterung zu steigern, und es geschieht mit diesem Gefühle, wie mit vielen anderen: dadurch, daß es nicht zunehmen kann, verkümmert und erlischt es.

Wie in den „Quitzows“ der Burggraf von Nürnberg, so tritt hier der Große Kurfürst, Friedrich Wilhelm, auf, um in die Verwirrung Licht, in den schreiendsten Streit Ordnung zu bringen. Dieser zwanzigjährige Friedrich Wilhelm, der eine wunderbare Herrschermacht entfaltet und eine eiserne Faust zeigt, und dem es in zwei Akten gelingt, die Politik von Grund aus zu ändern, eine Verschwörung zu vereiteln, in seinem Lande das Ansehen des Fürsten wiederherzustellen, ist zwar das Ideal eines Staatenlenkers,

aber er läßt uns dennoch kalt. Wir sehen in seinem Bilde eines vollendeten thatkräftigen und starken, weisen und milden, edelmütigen und gerechten Kurfürsten ein Schema, dem — man weiß nicht, warum? — jedwedes individuelle Leben mangelt, jeder persönliche Schwung, dem das Blut unter der Haut fehlt, in dem wir kein lebendiges Herz, dem unsrigen gleich, schlagen hören, und dieser vollkommene Fürst kommt uns wie ein auf grauem Papier gezeichnetes Bild vor.

„Der neue Herr" ist ein Abschnitt aus der brandenburgischen Geschichte, der sich an den „Generalfeldoberst" anschließt. Der kleine Fürst, dessen Taufe wir dort beiwohnten, zählt in diesem Stücke zwanzig Jahre. Er wird im Verlaufe der Handlung Kurfürst, denn es stirbt sein Vater, der schwache Georg Wilhelm, der sein Lebelang in der schrecklichen Verwirrung des Dreißigjährigen Krieges (dessen Aufflackern wir im „Generalfeldoberst" beigewohnt haben), nichts anderes zu thun wußte, als eine mutlose Neutralität zu wahren, welche indes nicht hinderte, daß alle durchziehenden Truppenkörper, der Freunde sowohl als der Feinde, sein unglückliches Land plünderten und verheerten und es zum Schlachtfelde machten. Sein allmächtiger Minister Fürst Schwarzenberg war der österreichischen Politik sklavisch unterthan.

Das alles und viele Personen des Dramas sind geschichtlich. Es ist aber eine Geschichte, in der nur die Ereignisse und Namen historisch sind. Diese Personen können jeder Zeit angehören: denn es sind nur von einem ganz modernen Vaterlandsgefühl belebte Schemen. Diese Personen, Friedrich Wilhelm, Burgsdorf, Pastor Bergius u. s. w., kennen die großen Geschicke der Mark Brandenburg, und sie reden und handeln darnach.

Im allgemeinen bieten diese Hohenzollerndramen, trotz der bunten Mannigfaltigkeit der Begebenheiten und der Bewegtheit ihrer Scenen eine große Einförmigkeit: sie sind im Grunde nur eine Variation des Themas „des Retters in der Not". Und wenn im „Generalfeldoberst" Johann Georg die Sache, der er sich weiht, nicht zu retten vermag und er selbst unterliegt, so sieht man gleichwohl, daß es nur deshalb geschieht, weil er nicht genügend Raum hatte, seine Macht und seine Thatkraft zu entwickeln, und weil man seinem Rate nicht folgte, daß nämlich im Kampfe gegen den Kaiser und die Liga ein Hohenzollernfürst sich an die Spitze der Protestanten stellte.

Daß eine gute Regierung das Heil der Völker und daß ein

vollkommener König die Vorsehung seines Landes sei — das ist die Lehre, welche in diesen Geschichtsdramen gewissermaßen beleuchtet wird, und das patriotische Gefühl äußert sich in einer leidenschaftlichen Liebe zum Fürstenhause.

Daher kommt die Einförmigkeit, die hinter der bunten Zauberlaterne dieser Dramen liegt. Auch die Gegner sind einander ähnlich. Rochow gleicht dem Quitzow: dasselbe soldatische Gebahren, der gleiche gewaltsame Stolz, dasselbe herrische Wesen gegen die Untergebenen, der gleiche gewinnende Zauber, der im Raubritter und Söldnerhauptmann Quitzow mehr der Zauber einer kraftstrotzenden Herrscherpersönlichkeit ist, im adligen General von Rochow — von dem es heißt:

„Rochowsches Blut, fröhliches Blut —
Rochowsches Blut, siegbares Blut,
Wer die Rochows nicht leiden will,
Dem geht's im Leben nicht gut!" —

mehr eine gedämpfte heitere Liebenswürdigkeit, welche die Herzen fesselt. Beide sind die Individualisten, die Rebellen, welche aus Liebe zum wilden, unabhängigen Kriegsleben sich der Obrigkeit widersetzen, die zum Besten aller, selbst des von ihnen verachteten Volkes, jener Krämer von Berlinern, regieren will.

Sehr zahlreich sind die Personen dieses Stückes, wie übrigens in allen Geschichtsdramen Wildenbruchs, und viele Klassen der damaligen Gesellschaft, vom Hof und Adel bis zum Soldaten und Volk ziehen an uns vorüber. Die Volksscenen verflechten sich mit den anderen durch ein Mädchen aus dem Volke, das Rochow in Mannskleidung unter dem Namen eines Pagen Quispiam folgt. Es ist die Tochter eines Gastwirts, eines rechtschaffenen alten Mannes, der ihr diese Schuld nicht vergeben kann. Als eines Tages ein Küfer, der von ihm geflohen war, um Soldat zu werden, mit anderen wilden Kameraden ins Wirtshaus tritt und ihm frech den Fehltritt der Tochter vorrückt, erschlägt ihn der Alte. Er wird verhaftet und zum Tode verurteilt. Auf die Fürsprache des Pastors Bergius wird er aber vom Kurfürsten begnadigt, und er verläßt den Kerker eben, als der Rebell Rochow erschossen wird.

Dieses Drama, das, wie „Der Generalfeldoberst", in gereimten Hanssachsischen Versen, in deutschen Versen, wie sie der Dichter nennt, verfaßt wurde, ist eines der längsten im Wildenbruch-

schen Repertoire. Gleichwohl wird die Länge nicht fühlbar, dank der unserem Dichter eigenen Geschicklichkeit, immer Bewegung auf der Bühne zu erhalten, immer etwas Neues vorgehen oder erwarten zu lassen.

Diese große Masse von Personen, die auftreten, und von Dingen, die geschehen, ist gleichsam beseelt durch Rochow und den äußersten Kampf zwischen seiner kriegerischen Unabhängigkeit und der Ordnung und väterlichen Herrschaft des Kurfürsten. Dieser Kampf, der mit dem Tode Rochows endigt, bildet gleichsam den Angelpunkt des Dramas. Es wird aber darüber das historische Moment nicht vernachlässigt. Der Umschlag nämlich von der in Oesterreichs Schlepptau liegenden Politik des Fürsten Schwarzenberg, der auf der Bühne an gebrochenem Herzen stirbt, zu der preußischen, deutschen, protestantischen des jungen Kurfürsten, des „neuen Herrn", der noch zur rechten Zeit mit fester Hand die Zügel der Regierung ergreift, ist sehr gut dargestellt.

Litzmann verteidigt Wildenbruch gegen „die Verleumdung", daß dem Kanzler Schwarzenberg, der von dem jungen Fürsten beiseite geschoben wird, Bismarck zum Modell gesessen habe. Abgesehen davon, daß der Bismarckverehrer Wildenbruch den Hauptfaktor der deutschen Einheit unmöglich mit jenem unpatriotischen Fremden vergleichen konnte, steht es fest, daß „Der Neue Herr" längst fertig war, als die Kanzlerkrisis ausbrach.

* *
*

An die Hohenzollerndramen wollen wir das von ihnen ganz verschiedene Volksstück „Der Junge von Hennersdorf" (1896) anreihen, aus dem einzigen Grunde, weil die auch sonst in der Litteratur, schon in Lessings „Minna von Barnhelm", gepriesene Gerechtigkeit Friedrichs des Großen darin verherrlicht wird.

Die Benennung „Volksstück" war für dieses Werk nötig: denn es erklärt, wie der Verfasser sich begnügt, für den groben Geschmack des Volkes die sonderbarsten Unwahrscheinlichkeiten aufzutischen, die Charaktere zu den Notwendigkeiten der Scenen und der Theaterwirkungen zu biegen und zu zerren.

Versteht man unter Volksstück eine fortwährende Bewegung auf der Bühne, eine bunte, roh aber deutlich gezeichnete Masse, anhaltende Spannung und irgendeine von jenen heldenhaften, durch Mut hervorstechenden, durch Edelsinn bewunderungswerten

Thaten, schwer drohende, sichere Gefahr und unerwartete Rettung, so findet man das alles in diesem „Jungen von Hennersdorf“. Dazu kommt noch das unserem Dichter in hohem Grade eigene patriotische Gefühl, eine schöne und volkstümliche Figur aus der vaterländischen Geschichte, ein stürmischer und glücklicher historischer Moment. Friedrich der Große — „unser kleener König“ — tritt zuletzt wie ein Gott auf die Bühne, um Tapferkeitspreise auszuteilen und die mißhandelte Tugend zu belohnen.

Dieses Volksstück behandelt eine Episode aus dem zweiten schlesischen Kriege, den Sieg der Preußen bei Katholisch-Hennersdorf über die Oesterreicher und Sachsen. Der Junge von Hennersdorf ist eben der Knabe, der das Husarenregiment Zieten auf einem nur ihm bekannten Stege so führte, daß es sich dem einzigen zugänglichen Punkte der Festung nähern konnte. Die Geschichte der Mutter dieses Knaben mit den Abenteuern der Berliner Rentierfamilie Pepusch, wo sie in Dienst steht, wie nämlich diese Familie aus Furcht vor den Panduren, die, wie sie wissen, auf Berlin vorrücken, sich durch die Flucht nach Dresden retten will, bildet den Inhalt des Stückes, dem die Ankunft des siegreichen Heeres und des Heldenknaben einen feierlichen und glänzenden Schluß giebt.

Die Figuren des reichen, dummen, in Augusta, die Mutter des Jungen, verliebten Bürgers Pepusch; seines Bedienten Jean, eines feigen und geriebenen Schurken, der, auf der hohen Schule der polnisch-sächsischen Wirtschaft in Dresden ausgelernt, die Augusta heiraten will, um sie dann in Dresden, allenfalls auch an Herrn Pepusch selbst, zu verkaufen; der in ihre Papageien und Schoßhündchen vernarrten und auch auf ihren Mann etwas eifersüchtigen Frau Pepusch vollenden die Intrigue des Stückes und dienen dazu, mit den zwei Mägden, welche die Käfige der Papageien tragen, die auch sonst in den Volkspersonen herrschende komische Note zu verstärken — einer etwas grotesken und groben Komik, aber von einem sicheren Heiterkeitseffekt.

Stellen wir aber neben dieses von Trompetenstößen, Pferdegetrampel und Wagengerassel, von allerlei Unruhe volles Volksstück, worin sogar die Gestalt eines großen Königs in seiner ganzen Majestät auftritt, um die Mutter des Jungen von Hennersdorf, dessen Vater als Unteroffizier im Krieg gefallen ist, mit dem Verstorbenen als verheiratet zu erklaren und ihr die Pension einer

Wachtmeisterswitwe anzuweisen — stellen wir neben dieses Lärmstück die anspruchslosen Bühnenerzeugnisse Anzengrubers, der zu keinen Kriegsaufregungen, zu keinem hochgeschwellten Patriotismus zu greifen nötig hat, der keine historischen Figuren, weder große noch kleine, hereinzieht, sondern seine ganze Bemühung auf die lebenswahre Darstellung der Menschen wendet, der Menschen, wie sie vorhanden sind mit allen Gesetzen des Lebens und des Lebenskreises, wie wir ihnen jederzeit begegnen können, in deren Konflikten wir nicht den Patriotismus triumphieren sehen, sondern das menschliche Mitleid, das tiefe und einfache Gefühl der menschlichen Zusammengehörigkeit: so erkennen wir, wie Wildenbruchs glänzende Figuren von theatralischem Flittergold flimmern, und wie das einzige Gefühl, die Vaterlandsliebe, von dem seine guten Menschen beseelt sind, im Grunde auch bloß ein Paradegefühl ist, gut für die großen Gelegenheiten — die sich vielleicht nie im Leben bieten werden —, wo man in der eigenen Stadt schanzen muß, doch ganz unnütz in den kleinen aber täglichen Nöten des Lebens.[1])

* *
*

Eines der großartigsten Bilder, welche die Geschichte bietet, ist das Schicksal Kaiser Heinrichs IV. Eine ununterbrochene Reihe großer und erschütternder Ereignisse ist das Leben dieses unglücklichen Fürsten, ein ungemein bewegtes, stürmisches und tragisches Leben. Sein Kampf mit Papst Gregor VII. ist an sich höchst dramatisch. Es sind zwei Geschichtsprinzipien, die gegeneinander stoßen. Und beide Gegner, welche sie vertreten, sind selbst zwei mächtige, eigenartige Persönlichkeiten, wie sie nur jene noch halbbarbarische Epoche hervorbringen konnte, wo unter Kämpfen und Kriegen mächtige Willen sich stählten und fürchterliche Leidenschaften wüteten.

Der lange Kampf zwischen Kirche und Reich, der sich wie

---

[1]) Auch in dem einaktigen Volksstücke „Jungfer Immergrün“ (1896) wird die Gerechtigkeitsliebe König Friedrichs II. verherrlicht, der aber, wie in Lessings „Minna“, nicht auf die Bühne tritt. Es ist eine dramatisierte — wir wissen nicht, ob selbsterfundene — Anekdote von einer sentimentalen und treuen alten Mamsell, die nach zwanzigjährigem Ausharren zuletzt doch ihren ebenso getreuen Kandidaten kriegt, der durch die Gerechtigkeit des Königs, zur Entschädigung für ein ihm von einem Zollbeamten zugefügtes Unrecht, eine Lehrerstelle bekommt.

ein blutroter Faden durch das ganze Mittelalter zieht, der Investiturstreit, der Kampf zwischen Guelfen und Ghibellinen, der fortdauernde Gegensatz zwischen den nördlich und südlich von den Alpen gelegenen Ländern, welcher später im Sturmwind der Reformation ausbrechen sollte und im verheerenden Hagelwetter des Dreißigjährigen Krieges — dieser langwährende Kampf hatte seinen prägnantesten Moment, seinen fast symbolischen Gipfelpunkt in der Buße von Canossa.

Welch großartiger Vorwurf für einen Dichter, diesen Geschichtsabschnitt, der von der Kindheit Heinrichs IV. bis zu seinem Tode, bis zur brutalen Geltendmachung der deutschen Faustgewalt über den greisen Papst Paschalis reicht, in ein Kunstwerk zu fassen! Und in diesem großartigen Rahmen alle durch die Gewaltsamkeit entfesselten Leidenschaften schwingen zu lassen, die Leidenschaften der Großen, die Listen der Priester, die Kämpfe der Stände, die jämmerliche Lage des niederen Volkes, die Erhebung einer oder der anderen beschaulichen Seele, die Weisheit eines oder des anderen überlegenen Geistes, der über die Leidenschaften herrschte und den Weg klar vor sich sah!

Dieses Zeitalter, das neun Jahrhunderte von uns absteht, lebt trotzdem noch in unseren Herzen: denn die damals ausgefochtenen Kämpfe sind bloß äußerlich durch die Gleichgültigkeit beigelegt, welche sie mit ihrem leichten Humus bedeckt. Es genügt bloß, diesen zu entfernen, damit die gleichen Leidenschaften wieder in ihrer ganzen Heftigkeit lebendig werden und auch unsere Zeitgenossen in zwei Parteien spalten. Welfen und Ghibellinen bestehen noch heutzutage nördlich und südlich der Alpen, und kaum wird eine Frage angeregt, worüber sie sich erklären müssen, so stehen sie zum Kampf gerüstet da, und Canossa ist eine Name, der auch in unserer Epoche seine Bedeutung nicht verloren hat. Wird es je möglich sein, die Begebenheiten, die sich um Canossa stürmisch abspielten, von einem rein objektiven, vollkommen neutralen Standpunkte aus zu betrachten? Und zwar nicht vom Standpunkte des kalten Indifferentismus, für den nichts wieder auflebt, sondern die Geschichte in ihren Daten und in den dürren Aufzählungen von Geschehnissen schläft?

Sicher ist es, daß Wildenbruchs Trilogie von einem feurigen Ghibellinen geschrieben, daß sie mit dem Herzen eines glühenden Protestanten belebt wurde. Damit wollen wir zwar nicht be-

haupten, „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ (1896) sei das engherzige Werk eines Parteimanns, worin aus vorgefaßter Meinung alles Licht auf eine Seite gehäuft wird, um die andere im Schatten zu lassen. Wildenbruch hat ein zu hohes Gefühl von der Würde der Kunst, als daß er einen solchen Weg von sensationellen Dramen einschlagen sollte. Allein der Enthusiasmus, der das Werk eingab, die Muse, welche es beseelt und die Heraufbeschwörung jener längstvergangenen Zeiten, jener seit Jahrhunderten in den Chroniken und Historien begrabenen Personen bewirkte, war ein Feuer, das von dem Herde des germanischen und protestantischen Patriotismus genommen wurde. Der Dichter steht mit ganzem Herzen auf der Seite des Reiches, gegen die Kirche: die Autorität des Papstes, der sich in die staatlichen Dinge Deutschlands mischt, ist ein widerrechtlicher Uebergriff; Heinrich ist der Held, der im Kampfe unterliegt, aber das Recht steht auf seiner Seite, und dieses wird den endlichen Sieg davontragen.

Nicht die geschichtliche Wahrheit und nicht das Recht haben wir in einem Kunstwerk zu suchen: das fällt anderen Werken zu. Unnütz ist es daher, zu untersuchen, ob Heinrich IV. bei seiner Unterwerfung in Canossa aufrichtig war; ob Gregor VII. die sächsischen Empörer förderte und mehr die geistlichen Lehen im Auge hatte, als die Rechte der geistlichen Oberhoheit über die eiserne Faust der kaiserlichen Gewalt. Unnütz ist es auch, bei der Betrachtung der Tragödie feststellen zu wollen, welchen Teil die Kirche bei der Empörung Heinrichs V. gehabt hat. Wenn dem Dichter die geschichtliche Wahrheit derart erschienen ist und er sie so im Leben der Kunst veranschaulichte, so wird es ziemlich unnütz sein, zu erhärten, ob die Wahrheit, jene Wahrheit, von welcher die sorgfältigste Kritik und Statistik nur den äußeren Schein, nur das verwitterte Gewand geben kann, die aber immer ein Buch mit sieben Siegeln bleibt, vom Kunstwerk verletzt wurde.

Der ästhetischen Kritik steht es nur zu, die innerste und menschliche Wahrheit der Charaktere und die logische Entwicklung der Ereignisse zu prüfen. Daraufhin wollen wir nun dieses Werk Wildenbruchs untersuchen, sein umfangreichstes und vielleicht bestes, worin die Vorzüge des Dichters im günstigsten Lichte hervortreten, und seine Mängel, die vielleicht eine Notwendigkeit seiner Naturanlage, die Kehrseite seiner Vorzüge sind, ebenfalls deutlich zur Schau kommen. In „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ ist der ganze Wildenbruch. Er wollte den besten Teil seines Selbst in

dieses Werk hineinthun und dem lebhaftesten Gefühle seines Herzens, der Vaterlandsliebe, ja dem Ehrgeize einer patriotischen Vorherrschaft, ein Denkmal errichten.

Er fängt im Vorspiel damit an, uns den Mann durch das Kind gleichsam zu erklären. Wie ein Anhänger von Zolas Vererbungslehre führt er uns das Kind Heinrich mit seinen Eltern vor, und erklärt so die Anomalien des Mannes durch die Erziehung des Kindes, durch die Instinkte, welche die widerstreitenden Charaktere seiner Eltern ihm unausrottbar einpflanzten.

Die Figur des Kindes Heinrich, zur Zeit des Todes seines Vaters, Heinrichs III., ist lebendig und gut gezeichnet. Man begreift, wie dieses Kind eines gewaltsamen und heftigen Vaters und einer schwachen und frommen Mutter ungestüm, den verschiedenartigsten Trieben unterworfen, ohne irgendwelche Selbstbeherrschung aufwächst, und man sieht, wie er, gleich einem Spielball zwischen den Großen des Hofes und dem Erzbischof Anno von Köln hin- und hergeworfen, noch weniger als Herr seiner selbst aufwachsen kann; seine abscheuliche Erziehung giebt sich sofort kund. Auch die Figur seines gewaltigen Gegners Hildebrand tritt in diesem Vorspiel auf, und er redet mit der Klugheit und Weisheit, die er aus dem Schatze seiner romanischen Bildung schöpft. Man sieht so zwei Welten einander gegenübertreten, und beide sind groß gezeichnet.

Um auf edle Weise die Buße von Canossa zu begründen, mußte uns der Dichter Hildebrand im idealsten Lichte zeigen: mild und streng, eine gewaltige Persönlichkeit von großer Weisheit, beseelt vom hohen Ideale des Wohles der Kirche, des Wohles der Menschheit: damit Heinrich vor ihm knieen konnte, mußte der Papst sehr hoch und würdig dastehen. So ließ Wildenbruch der großen Figur Hildebrands den Adel, den die Geschichte ihm zuerkennt.[1]) Und gleichsam um sie durch eine reine christliche Ideal-

[1]) In dem Schillerischen, aber doch nicht ganz epigonenhaften „dramatischen Gedichte in zwei Abteilungen, Kaiser Heinrich IV.“ des österreichischen Dichters Ferdinand von Saar (Heidelberg 1872) sind Kaiser und Papst nicht so groß angelegt. Heinrich erklärt uns in seinem überlangen Monolog vor Canossa, er kehre nicht nach Reggio zurück, wo die lombardischen Großen seiner harren,

„. . . . weil die zahme Klugheit rät,
Demut zu heucheln, die ich nicht empfinde.“

Und Gregor wird von scheelem Neide gegen Heinrich getrieben und — von Eifersucht, wegen der Gräfin Mathilde. Geradezu ekelhaft ist es (er selbst bezeichnet es so, vor seinem Tode, der Gräfin gegenüber:

figur zu vervollständigen, stellt er ihm den milden Abt Hugo von Cluny an die Seite, den Erneuerer der klösterlichen Strenge, eine von den reinsten christlichen Idealen beseelte Persönlichkeit.

Heinrich erscheint schon im Vorspiel von leidenschaftlichem Abscheu gegen jede Ungerechtigkeit erfüllt, edelmütig und übermäßig im Guten wie im Bösen. Der kleine König ist sehr gut getroffen, und er bleibt dabei doch immer ein Kind. Mit seinem impulsiven und leidenschaftlich zärtlichen Wesen, heftig und voll Mitleid, ist er ein wahres Kind, aber der zukünftige unglückliche Mann und König hebt sich schon deutlich ab.

Dieses Vorspiel besitzt alle Vorzüge der ersten Akte unseres Dichters: mitten in die Handlung zu versetzen, sie rasch zu beleuchten, die Richtung, die sie nehmen wird, anzudeuten, und unsere Teilnahme zu erregen, uns die Personen vorzustellen und deutlich ihren Charakter in großen Zügen zu entwerfen.

Auch die beiden Frauen, die später in Heinrichs Leben eingreifen werden, seine gute von ihm vernachlässigte Gemahlin Bertha von Piemont und jene geheimnisvolle Wendin Praxedis, welche im Drama gar zu schematisch geblieben ist, werden uns als Kinder vorgeführt. Mit der einen, mit Bertha, ist er verlobt; die andere nimmt er sich kühn, weil ihm ihr stolzes und sonderbares Wesen gefällt. —

„König Heinrich“ und „Kaiser Heinrich“ sind zwei Tragödien von je fünf Akten, reich an Begebenheiten, in beständiger Bewegung, mit einer verwickelten Handlung, mit einer Unzahl von auftretenden Personen, und dennoch klar, großartig und ergreifend.

Dieselben Edelleute, die im Vorspiel auftreten, kehren hier wieder, gebändigt von Heinrich, der inzwischen zum Manne herangewachsen, die Zügel der Regierung mit starker Hand ergriffen und die rebellischen Sachsen und Thüringer in der blutigen Schlacht an der Unstrut (1075) aufs Haupt geschlagen hat. Ferner nehmen

---

„Sieh, jetzt noch zuckt bei der Erinnerung
Voll Ekel deine Lippe“),

wie der sterbende Greis erklärt, er habe Heinrich gehaßt, weil sie ihn einmal geküßt,

„. . . weil ihm verschwenderisch
Verliehen ward, was mir versagt geblieben.“

Ja, Mathilde hat recht:

„Wer so gestorben, fordert keine Thränen.“

Aber, was schlimmer ist: auch wir können uns für eine so kleinliche Person durchaus nicht erwärmen. Und soll Heinrich groß dastehen, so darf auch Gregor nicht kleinlich gezeichnet sein.

an der Handlung die treuen Bürger von Worms teil, und die Juden von Worms, Speier und anderen rheinischen Städten, welche dem gegen sie gütigen König freiwillig und reichlich Geld zum Geschenk bringen.

Wildenbruch hat eine entschiedene, übrigens leichtbegreifliche Vorliebe für die königstreuen Personen: sie sind die Edelmütigen, die Redlichen, wogegen die unruhigen Großen, die Gegner der Königsmacht, als grausam, blutgierig, als Bedrücker des Bauernvolkes und der Bürger, als Verächter aller dargestellt sind; sie sind es, die ständig die Kirchengewalt gegen den jungen König aufhetzen.

In „König Heinrich“ sieht man den übermütigen Triumph Heinrichs über seine Feinde, die sächsischen Großen, die er in Ketten geschlagen vor sich stehen läßt, während er gegen Bürger und Juden huldvoll ist; man vernimmt wie ein Mene-tekel-phares die Botschaft aus Rom mit der Weigerung Gregors, ihn als Kaiser zu krönen; darauf die beschimpfende Antwort Heinrichs, welche die Aussprechung des Bannes zur Folge hat. Die Verlassenheit des Königs, der in der trostlosen Wintereinsamkeit zu Worms den Rat seiner frommen und treuen Gemahlin Bertha befolgt, und sich entschließt, nach Canossa zu gehen; die Buße und zuletzt die neue Empörung des Königs, der um den Papst seine Feinde versammelt sieht; Heinrichs Kampf, der mit bewaffneter Hand in Rom einzieht, einen Gegenpapst wählen und sich von diesem die Kaiserkrone aufsetzen läßt, dann, etwas romantisch, ungekannt bei dem Sterbelager Gregors erscheint; der Tod dieses Gegners bis zum letzten Atemzuge — das alles ist rasch, ist klar und in einer Weise verknüpft, daß die Aufmerksamkeit und die Teilnahme immer rege bleiben. Und dazwischen die lebhaftesten Scenen: die düsteren Auftritte in Canossa und des Todes Gregors wechseln mit Kriegs- und Volksscenen ab und lassen auch einem humorvollen Realismus Raum bei dem Auftreten von Bürgern und Juden.

Im allgemeinen liebt es Wildenbruch, wie ein Feldherr starke Menschenmassen in Bewegung zu setzen. Sie sind der Chor, der eine kollektive, fertige Individualität hat, trotz seiner bunten Mannigfaltigkeit, etwa wie der Chor in der antiken Tragödie, und dazu bestimmt, der Mitunterredner seiner Helden zu sein. Seine Auftritte spielen sich immer in Gegenwart dieser bunten Massen ab, und sie sind mehr Geschichtsbilder als dramatische Scenen. So findet die Handlung seines Helden einen lauten

Wiederhall bei jener lebenden Masse, die ihm mit Ausrufungen oder Schreien antwortet, sich um ihn gruppiert oder vor ihm auseinanderstiebt. In der Scene des Festmahls z. B., zu Worms, dem die besiegten Großen, die Bürger von Worms, die Juden, die Krieger aus Heinrichs Gefolge beiwohnen, außer Praxedis, die dazu kommt und Heinrichs Mutter im Büßerhemd und mit nackten Füßen, versteht er es sehr geschickt, jene Volksmasse zu verwerten. Nach dem beschimpfenden Briefe an den Papst, den Heinrich in Gegenwart aller einem Bischof mit Zwang in die Feder diktiert, und der einen verschiedenen aber gewaltigen Eindruck auf alle Anwesenden macht, treten sie zusammen und verlassen langsam die Halle, weshalb der König ausruft: „Was bedeutet das?“ Und die Mutter, die noch als traurige Warnerin zurückgeblieben ist, antwortet ihm: „Das bedeutet den Sturm, der die Blätter vom Baume reißt, zum Zeichen, daß das Ungewitter naht!“

So kann man sagen, daß Wildenbruch seine Chormassen nie müßig läßt, sondern daß sie durch ihren kollektiven Wiederklang die Wirkung verstärken. Nur ist sie zu oft bloß eine choreographische, und um diese zu erlangen, scheut er Unwahrscheinlichkeiten nicht.

Und hier ist der Ort, wo wir am besten eine besondere Eigentümlichkeit Wildenbruchs beobachten, welche die Eigenart seiner Kunst bildet und die Ursache der entgegengesetzten Gefühle ist, die sie in uns erregt, bald von lebhaftester Anziehung, bald wieder von unbesiegbarer Abstoßung. Es geschieht nämlich Folgendes. Eine wohlvorbereitete Scene, welche Gefühle, Leidenschaften in Bewegung setzt, eine jener prächtigen Scenen, worin widerstreitende geschichtliche Prinzipien wie personifiziert im Kampfe aufeinander stoßen, rührt, erschüttert uns, entrückt uns gleichsam in eine höhere Welt, wo die Schicksale der Menschheit zur Entscheidung kommen — und unmittelbar darauf einer jener gewohnten Risse in die Logik und in die innere Wahrheit der Charaktere, der zwar offenbar in der Absicht geschieht, eine andere großartige Scene oder eine andere erhabene Stelle vorzubereiten, uns aber augenblicklich ernüchtert. Und so sehen wir an die Stelle des Schauspiels der Geschichte einen der allergewöhnlichsten Theatercoups treten: der Zauber schwindet, und wir unterscheiden verstimmt die Theatermaschinerie, den Bühnenvorhang und das theatralische Flittergold.

Wir wären da versucht, Falschheit und gemeine Künstelei in allem sehen zu wollen, und uns über unsere Rührung zu ärgern. Aber wir können nicht, ohne ungerecht zu werden, die wahren Verdienste der dramatischen Blitze verkennen, die uns eine großartige Scene hingezaubert haben, und wir müssen nicht bloß technische Geschicklichkeit zugeben, wie sie z. B. bei Laube waltet, oder rednerisches Pathos, wie etwa bei Halm, sondern echtes menschliches Fühlen und die Vision eines großen Lebensschauspiels. Nur daß die geniale Anschauung Unterbrechungen erleidet und einem zerbrochenen Spiegel gleicht: sie ist in einem Teile lebendig, aber sie hört auf, wo der Bruch ist, und das ganze Bild ist zerstört.

Es ist eine dramatische Unruhe, derenthalben er augenblicks eine Scene, eine Betrachtung, einen Charakter abbricht, um anderen Wirkungen, anderen Ueberraschungen, anderen Erfolgen nachzujagen.

So macht sein Heinrich, trotz der elf inhaltsvollen Aufzüge, deren Gegenstand er ist, trotzdem sie ihn von der Kindheit zum Mannes- und Greisenalter und zum Tode führen, keine eigentliche Entwicklung durch, oder wenigstens, so geschickt sie vorbereitet und teilweise durchgeführt ist, weist sie dennoch Lücken und Sprünge auf. Von der zurückgedrängten und schmerzlichen Zärtlichkeit seiner Kindheit sehen wir ihn zur wilden und zügellosen Heftigkeit seiner Jugend übergehen. Und zwar ist dieser Uebergang schon vom Vorspiel an begründet, als wir sehen, daß das Kind mit Gewalt dem finstern Erzbischof Anno von Köln zur Erziehung übergeben wird. Er selbst erzählt uns beredt den Ursprung seiner Härte:

> „Die Sonne war in diesem Herzen und man hat sie mir erstickt! Der Schrei des Kindes war in diesem Herzen, das nach der Mutter verlangt, und man gab mir dafür eine Litanei! Nach Liebe hab' ich gehungert, und man gab mir dafür einen Stein und verdammte mein lechzend Herz zum Hungertod!“ — „Heißt sie mir wiedergeben, was kein Mensch mir wiedergeben kann, das Herz voller Glauben, die Seele voller Zuversicht, meine Jugend, die sie mir gestohlen haben!“

Man begreift, wie der leidenschaftliche Jüngling, kaum sich selbst überlassen, sich in den Strudel eines ungeordneten Lebenswandels und der Gewaltsamkeit stürzte. Den Hochmut, womit er dem Papst antwortet, der ihm die Kaiserkrönung verweigert, bis er nicht seinen Lebenswandel gebessert, denn jetzt sei er noch

unreif, begreift man auch zum Teil, obwohl die Frechheit des Schreibens übermäßig ist.

Etwas dunkel hingegen ist der Sprung von diesem stolzen Uebermut zur völligen Niedergeschlagenheit, zur schrecklichen Vernichtung in Worms nach der Verhängung des Bannes, die ihn nach Canossa führen.

Man würde begreifen, daß Heinrich aus politischen Gründen sich zur Buße entschlossen hätte, zumal er gleich nach der Lossprechung vom Banne, als er wieder Herr seines Volkes geworden, sich um seine Bekehrung gar nicht mehr kümmerte. Aber Heinrich erscheint in diesem Drama wirklich in seinem Inneren reuevoll und demütig, noch bevor seine fromme Gemahlin ihm das Bußethun nahegelegt — und das ist etwas schwer zu begreifen. Bei gewöhnlichen leidenschaftlichen Naturen sind zwar solche Uebergänge möglich; aber Heinrich ist doch als eine Heldennatur gedacht.

Der andere Sprung geschieht in Canossa nach der dreitägigen Buße mitten im Schnee und Frost: nach der väterlichen Aufnahme des Papstes, den Heinrich im Enthusiasmus über die erlangte Vergebung stürmisch umarmt, die plötzliche Sinnesänderung: die Empörung gegen ihn und die Lossagung vom Glauben. Diese Aenderung wird zwar begründet durch die Gegenwart der rebellischen sächsischen Großen, die Gregor immer mit sich herumführt, und durch das Bestehen des Papstes auf der Abhaltung des einberufenen Augsburger Reichstages, der zwischen Heinrich und dem gewählten Gegenkönig Rudolf von Schwaben entscheiden sollte. Aber das genügt nicht. Andrerseits hatte Gregor jene Rebellen schon lange durchschaut. „Aus meinen Augen ihr! Ihr habt die verwilderte Seele geschaffen, aus welcher solche Worte kommen. Heinrich — der du wie eine Knospe aufgingst im deutschen Wald!“ — hatte er ihnen schon beim Hören jenes schimpflichen Sendschreibens des Königs zugerufen. Und zu Hugo von Cluny hatte er gesagt: „Schaffe Heinrich auf meine Seite, und ich will jene da hinausjagen wie Bettler!“ Und jetzt, da Heinrich nach gethaner Buße auf seiner Seite stand, wie konnte Gregor noch der Gönner jener Empörer bleiben und jenes Gegenkönigs, dessen Schwäche er erkannte, und auf der Berufung des Reichstags bestehen?

Es läßt sich nicht in Abrede stellen, daß die plötzlichen Sinnesänderungen zu sehr wirksamen Scenen Veranlassung geben; aber

das geschieht auf Kosten der Wahrheit der Charaktere. So ist von großer Wirkung jene plötzliche Bewegung Heinrichs, der das Büßerhemd vom Leibe reißt und vollständig gewaffnet den Gegenkönig andonnert: „Tritt her! Kennst du deinen Herrn und König nicht mehr?“ So die Scene, wo der in der Engelsburg belagerte Gregor sich die Kaiserkrone bringen läßt und den Fuß darauf setzt: „Das ist Speise und Trank, Labsal und Kraft“ — im Widerspruch mit seinem Charakter, der im Stücke selbst als groß, als hart, aber nicht als kleinlich dargestellt wird. Er konnte Heinrich vernichten wollen, obwohl er sich zu ihm hingezogen fühlte, weil er „nicht in seiner Welt zu brauchen war“; denn er, Gregor, „darf nicht, wie die anderen, die Glieder recken auf dem weichen Kissen des Gefühls“, und „mit dem Herzen beantwortet man Schicksalsfragen nicht“, aber kindisch und hämisch ist er nicht. So die Scene, wo Heinrich unerkannt zum sterbenden Gregor tritt, unter dem Mantel die abgehauene Hand Rudolfs von Schwaben hervorzieht und sie dem Papst vor die Füße wirft.

Diese Scenen sind jedoch nur von äußerlichem Effekt. Sie besitzen nicht die große tragische Kraft, die aus der Tiefe der Seelen kommt und die Seelen im Tiefsten erschüttert.

Ein Funken jener wahren tragischen Kraft glänzt dagegen im Schlusse der Tragödie. Und noch heller glänzt er in der geschichtlichen Wahrheit, in den Worten, die der greise Papst zu Salerno vor dem Sterben sprach: „Ich habe die Gerechtigkeit geliebt, die Ungerechtigkeit gehaßt, deshalb sterbe ich in der Verbannung.“ —

Zwischen „König Heinrich“ und „Kaiser Heinrich“ sind zwölf Jahre verflossen. Kaiser Heinrich ist gealtert. Der glänzende Jüngling von Worms, der kühne Krieger, der abenteuerliche und zügellose König ist zu einem vereinsamten und traurigen Greise geworden, von seinen Söhnen ungeliebt, von seiner zweiten Gemahlin Praxedis gehaßt, von den guten Christen des Bannfluches wegen, der auf ihm lastet, gemieden.

Auch in diesem ersten Akte von „Kaiser Heinrich“ haben wir den Chor: es sind Pilger, die nach dem heiligen Lande wallen. Konrad, der fromme Erstgeborene Heinrichs, läßt ihnen Brot und Wein austeilen. Als sie aber hören, in wessen Hause sie sind, werfen sie das Brot zu Boden. Heinrich läßt sie wegjagen. Praxedis legt jetzt die Maske ab, und erklärt, sie wolle nicht

länger bei ihm bleiben. Auch Konrad, der vergebens auf den Knien den Vater anfleht, sich mit der Kirche zu versöhnen, entsagt der Krone zu Gunsten des Bruders, der ihm Treue gegen den Vater schwören muß, und zieht mit den Pilgern zum heiligen Grabe. (In der Geschichte empörte er sich gegen den Vater und starb in Italien, 1101.) Der im Tiefsten des Herzens getroffene Kaiser, der schmerzlich in seiner Vaterliebe und in der Liebe zu Praxedis enttäuscht wird, läßt sie abziehen:

> „Ihre Schritte verhallen — ihr Schritt ist darunter — er kehrt mir nicht wieder — es wird öde und leer. (Er sinkt auf den Stuhl.) Einsam, öde und leer. (Das Haupt sinkt ihm nieder. Es tritt eine tiefe Stille ein.)"

Damit schließt der erste Akt.

So weichen Jugend und Freude vom unglücklichen Fürsten. Und der Dichter zeigt ihn uns jetzt nur in seinem kaiserlichen Amte, als Lenker der Gerechtigkeit, als Erhalter des Friedens. Die Figur dieses weisen und gerechten Kaisers, der mit solcher Kraft das Richteramt verwaltet, sich so leutselig mit den Bürgern unterredet, Freude hat an den Kindern von Regensburg und mit ihnen das Pfingstfest begehen will, ist ganz verschieden nicht nur von jener heftigen und gewaltigen Figur, die uns die Geschichte überliefert, sondern auch von jener der früheren Akte. Daß das Alter solche gänzliche Umwandlung bewirkt habe, scheint uns nicht einleuchtend zu sein. Man sieht vielmehr die Absicht des Dichters, diese Person — und es schwebte ihm wohl die edle Gestalt Kaiser Wilhelms vor — mit den besten Tugenden eines Fürsten zu kleiden, sein Bild mit Idealität zu schmücken, um sein Ende tragischer zu machen. Wahrer ist der Verrat des Sohnes.

Und auch bei König Heinrich, dem Sohne des Kaisers, beobachten wir das gleiche Verfahren: er wird uns nämlich so lange als böse dargestellt, als es nötig ist, damit er die Handlungen vollziehe, die er zu vollziehen hat, und dann wird er sofort in den gewohnten königlichen Glanz getaucht. Die Begründung seines Verrates — denn er begeht Verrat gegen seinen Vater, nicht nur Empörung — ist sehr nichtig. Die Scene wird zwar mittlerweile durch das „Dreiständespiel" erheitert, dem der junge Heinrich beiwohnt: aber ein einfaches Spiel vermag wohl niemanden zu einer wichtigen Entscheidung zu bringen, und am

wenigsten einen Fürsten zu einer That, wie sie Heinrich gegen seinen Vater begeht.[1])

Der Kaiser ist geradezu eine Idealfigur in diesem zweiten Akte und im folgenden, der seinen Tod enthält. Sein Betragen gegen die von den Rittern eines Mordes beschuldigten Bauern ist ehrlich und von einer bewundernswerten Gerechtigkeit, seine Verteidigung ist edelmütig, seine Worte sind immer beredt, dichterisch, voll Kraft und Weisheit. Er ist ganz darnach beschaffen, alle unsere Sympathie zu gewinnen, und wir können sie daher nicht mehr seinem Verräter, dem empörerischen Heinrich V. schenken, der ihn seinen Feinden, den sächsischen Großen, preisgiebt, ihn von Stadt zu Stadt hetzt und ihn zwingt, sich schwerkrank in ein Kloster zu flüchten, wo er stirbt, indem er symbolisch, mit einem Becher Wasser und einem Teller Sandes vom Rhein, Deutschland segnet.

Hier fühlt man, daß Kaiser Heinrich den Boden der Wirklichkeit ganz verläßt, um eine mythische Person zu werden, der Held Deutschlands, die Verkörperung seines kaiserlichen Herrscherhauses, seiner Wohlfahrt und seines Triumphes. In diesem Heinrich, der nunmehr wenig von dem geschichtlichen fränkischen Kaiser hat, kommt schon der symbolische Willehalm zum Vorschein, der nicht mehr eine Person, sondern ein Mythus ist.

Sein Tod versöhnt ihn mit allen den Seinigen, die sich um den Sterbenden versammelt finden: mit Praxedis, Heinrich V. und Konrad, im Gewande eines Kreuzmönches. Von Konrad, wie er im Drama dargestellt ist, begreift man's, und auch von Praxedis, daß es sie reut, ihn verlassen zu haben. Aber die Bekehrung Heinrichs V., der einen Augenblick vorher auf seiner Fährte daher war, wie nach einem Wilde, der den kranken alten Mann gezwungen hat, drei Tage und drei Nächte auf Rossesrücken zu fliehen, begreift man es nicht, auch nicht nach seinen großen Redeklamationen und seiner heftigen Verzweiflung. Desgleichen ist seine Entrüstung gegen Praxedis unerklärlich, und noch mehr sein Befehl, sie zu fesseln und zu töten, außer durch die Absicht des Dichters, Heinrichs IV. Leben auf eine erschütternde Weise abzuschließen, indem nämlich Konrad sich zu erkennen giebt und den

[1]) Ein vollendeter Bösewicht, in der Art des Bastards Edmund Gloster im „Lear", ist er bei Ferdinand von Saar:

„Geschmeidig wie die Schlange bin ich jetzt
Und rasch umstrick' ich meines Vaters Herz!"

Bruder wegen seines Schwures zur Rede stellt. Und das geht alles in einer Kirche zu, vor der von Bettlern getragenen Leiche des Kaisers.

Der Schluß der ganzen Trilogie, mit der anderen gewaltsamen Scene in der Peterskirche zu Rom, gegen Papst Paschalis II., ist eine bunte Tollheit, nur erklärbar durch die Sucht, um jeden Preis zu fesseln, zu erschüttern, sich selbst am Ende im Sonoren und Spektakelhaften zu überbieten. Es giebt Augenblicke, wo man an Grabbe und an seine ungeheuerliche Phantasie von einem Mohren, welcher der Führer der Finnen ist, erinnert wird. Nur ist das Verfahren des einen dem des anderen schnurstracks entgegengesetzt: bei Grabbe ist es die maßloseste Verschmähung jeglicher Popularität, die Verachtung jedweder Regel und jedes Kunstgriffes, um Erfolg zu erlangen; bei Wildenbruch hingegen die leidenschaftliche Jagd nach allem, was den Augen gefallen, Eindruck machen, ergreifen kann, was den Beifall und die Beliebtheit einer seit Jahrhunderten gewonnenen Sache, die eben jetzt ihren höchsten Triumph feiert, zu sichern vermag.

* *
*

Den epischen Moment der Reformation behandelte Wildenbruch in der „Tochter des Erasmus" (1900). Die Welt vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts zieht an uns vorüber, mannigfaltig und bunt, lebendig und beseelt, in beständiger Handlung, wie es Wildenbruchs erfahrener Kunst darzustellen gegeben ist. Ritter und Humanisten, Bettler und Landsknechte, spanische Soldaten und römische Legaten, reiche Bürger und Leute aus dem Volke treten vor uns auf und bilden jene Chormassen, die Wildenbruch so gut zu verteilen und in Bewegung zu setzen versteht.

Luther selbst erscheint zwar im Drama nicht, aber seine Figur wirft seinen großen Schatten hinein und beseelt es durchgehends. Gut wiedergegeben ist der Zeitpunkt der Aufregung und tiefen Erschütterung der Gesellschaft, welche einer Umwälzung vorauszugehen pflegen. Alles ist aufgewühlt durch das Wort des Augustinermönchs, das in die unruhigen und durch die feine Minierungsarbeit der Humanisten im alten Glauben schon wankend gemachten Geister gefallen ist. Erasmus, der König der Humanisten, und Luther werden nun hier mit ihren Zielen einander

gegenübergestellt. Ihr Geist wird in Konflikt gebracht, und dies ist der schönste und, unserer Meinung nach, bedeutungsvollste Teil des Schauspiels. Die aristokratische und im Grunde skeptische Natur des Erasmus, des Gelehrten, der in der Wissenschaft wie in einem für die Nichterwählten unzugänglichen Elfenbeinturm eingeschlossen lebt, über den alles, was die heitere Ruhe der beschaulichen Seele stören kann, keine Macht hat, wird mit der Gestalt des leidenschaftlichen, nicht überfeinen aber glaubensstarken Mönches verglichen, der sich an das gesamte deutsche Volk wendet, um es von der Unterwürfigkeit an Rom zu befreien.

Der begeisterte Vertreter der neuen Lehre in unserem Drama ist Ulrich von Hutten, der Dichter und Ritter und abenteuernde Parteigänger der Reformation, der gebannt und geächtet auf einer Insel des Züricher Sees starb. Im Drama erscheint er erst als ein feuriger Bewunderer des Erasmus, dessen „Schriften ihm Heimat waren, nachdem er Vater und Mutter verlassen, dessen Worte ihm Speise und Trank waren, als er Hunger und Durst litt". Als er aber Luthers Schriften liest, diese neue Lehre, die sich nicht mehr bloß mit einem feinen Lächeln an den Verstand wendet, sondern einer Flamme gleich das Herz durchwärmt, giebt er sich dieser mit Leib und Seele hin, und mit dem glühenden Geiste, der ihm eigen ist, weiht er sich ihrem Siege, verzichtet auf die Gunst des Kurbischofs von Mainz, der ihn auf Erasmus' Empfehlung zum Lehrer an seiner Hochschule ernannt hat, um unstet und verfolgt hin- und herzuwandern, aus Liebe für die neue Lehre zu kämpfen und für sie in der Verbannung zu sterben.

Ulrich von Hutten hat viele Brüder in Wildenbruchs Repertoire. Er ist der feurige deutsche Jüngling, voll Vaterlandsliebe und Begeisterung, der Herz und Schwert immer bereit hat, schneidig und ritterlich, männlich und erobernd und voll trotzigen Selbstbewußtseins. Wenn man ein bißchen kratzt, entdeckt man unter dem geschichtlichen Firnis den preußischen Offizier.

Es ist ein Typus, den wir mit wenigen und leichten Varianten vom Menoniten Reinhold bis zu Harold, zum jungen Quitzow finden, bis zu diesem Hutten, in dem das Element der Begeisterung, die zu einer leichten optimistischen Naivetät sich steigert, ausgeprägter ist: „ein Banauser und ein Kind" wird er vom feinen Erasmus genannt.

Es geschieht indes fast immer, daß die dramatischen Dichter mit Vorliebe auf einen Typus zurückkommen, dem ihre Helden

nahe stehen: es ist ihr Lieblingstypus, und es würde genügen, diesen zu studieren, um einen Aufschluß über des Dichters Weltanschauung zu gewinnen.

Hutten dient sehr gut dazu, durch den Gegensatz die Figur des Erasmus zu beleuchten, eine der besten und tiefsten, die Wildenbruch geschaffen hat. Es ist eine sehr gelungene Studie des schrecklichen und naiven Gelehrtenegoismus, der nichts Kostbareres in der Welt weiß, als die Freude an der Erkenntnis. Deshalb ist Erasmus troß der Klarheit, womit er seine Zeit durchschaut, ein unerschütterlicher Konservativer:

> „Wenn der Geist durch die Welt rollen soll, müssen die Räder in Ordnung bleiben. Die Räder, das sind die Formen. Darum sind die Formen heilig."

Der vornehme Individualismus im Charakter des Erasmus tritt in jeder seiner Handlungen, seiner Gebärden, seiner Worte deutlich zum Vorschein.

Eine Scene besonders rückt ihn ins hellste Licht, und sie zeichnet zugleich scharf seine Stellung zu Luther. Es ist die erste Scene des zweiten Aktes.

> Hutten (steht langsam auf). — Bist du sein Feind?
>
> Erasmus (geht auf und nieder). Feind — seit die Menschen die Kanone erfunden, haben sie sich Worte angeschafft, mit denen sie schießen, wie mit Kugeln. Warum das plumpe Wort? Giebt es nur Feindschaft oder Freundschaft und dazwischen nichts? So seid ihr. Immer nur die äußersten Begriffe! Er lebt seine Natur, ich die meine; jeder Mensch lebt seine Natur . . .
>
> Hutten. Aber das Licht, das hier strömt, warst du es nicht, der es entzündete?
>
> Erasmus (bleibt stehen). Ich hab' es entzündet. Das erkennst du an?
>
> Hutten. So sage mir, warum schrickst du vor dem eigenen Licht?
>
> Erasmus. Kein Licht — (er schlägt auf die Papiere) das ist die Feuersbrunst! Ein Licht hatt' ich aufgestellt im Leuchter — er reißt die Flamme heraus und schleudert sie in die Welt!

Erasmus wird auch trefflich charakterisiert durch das Verhältnis zu seiner Tochter und durch das zu ihrer Mutter, dem Weibe, das ihm alles geopfert hatte, damit er der große Erasmus werden konnte, die ihn aus dem Kloster gezogen, ihm ihre Jugend

und ihre Liebe gegeben hatte, von der er dann nichts mehr wissen wollte und sie in eines seiner Häuser in Löwen verbannte, wo „es ihr jedoch an nichts fehlte“.

Er liebt seine Tochter, obwohl die Mutter, der er sie, als sie zur „herrlichen Jungfrau“ geworden, raubte, es leugnet und bemerkt: „Er liebt in allem nur sein eigenes Ich.“ Ueber diese seine Liebe zu Maria läßt er sich zu oft aus. Nicht nach den Worten, die einer über seine Gefühle macht, beurteilen wir diese, weder im Leben noch auf der Bühne. Nicht daraus, daß er seine Tochter mit seinem Buche „Encomion moriae“ (Lob der Thorheit) vergleicht, erkennen wir die Art des Gefühls, das ihn an sie bindet, noch aus den Liebkosungen und Zärtlichkeiten, womit er sie auf der Bühne in Gegenwart von Fremden überschüttet, sondern vielmehr aus der unumschränkten Bewunderung, die sie für ihn hegt. Sie wird für den alten Gelehrten gleichsam zum lebenden Abbilde der Verehrung der ganzen Welt, und ihre gebieterische Schönheit, ihre königliche Haltung und ihr Geist werden zum Lichte, das seine reifen Jahre erleuchtet.

Wildenbruch liebt es, solche liebevolle Verhältnisse von Vater und Tochter darzustellen, und diese zarte und natürliche Neigung, die man oft trifft, finden wir in mehreren seiner Werke wieder, so im „Meister Balzer“, in „Der Junge von Hennersdorf“, in „Harold“ (Wilhelm und Adele), im „Neuen Gebot“.

Hier ist das Verhältnis gekennzeichnet durch die Aehnlichkeit der Charaktere, durch jene kalte und gleichgültige Selbstigkeit gegen alle und Verachtung gegen viele, sowohl bei Erasmus als bei Maria. So sind sie einig in der Verachtung und Verstoßung der armen Verlassenen von Löwen — der Löwin, wie sie sie heißen — und in der Furcht, sie möchten ihre leidenschaftliche Zärtlichkeit zu erleiden haben.

Die Heldin des Dramas ist eben diese stolze Tochter des Philosophen. Sie ist ein in ihrer Selbstsucht eingeschlafenes Dornröschen mit einem verschlossenen Herzen und einem mit Wissenschaft und Eitelkeit vollgestopften Kopfe. Ihr Vater hat eine ganze Stube voll Briefe von Königen und Bischöfen, und „sie hat sie alle gelesen“.

Aus ihrem Stolze erwächst das Verlangen, die Neugierde, einen Mann zu kennen, und sie versteht instinktiv, bei der Menge von Bewunderern und Schmeichlern, die sie umgeben, den unabhängigen, freien, starken Mann.

Und sie trifft ihn, und es ist eben der Mann, der sie liebt, der ihr Achtung gebietet, sie beherrscht, durch die Ueberlegenheit seines Wesens, durch seine Wissenschaft, auch durch die Kraft seines Armes, der sie aus dem Winterschlafe des Herzens erweckt und die in ihrem Stolze erstarrte Jungfrau in ein liebendes Weib verwandelt.

Dieses Erwachen ist mit großer Kunst dargestellt. Der Auftritt, worin Hutten Maria bei dem Handgelenk packt und sie mit Gewalt verhindert, ans Fenster zu treten, um auf dem Platze Luthers Schriften verbrennen zu sehen, „weil er nicht will, daß sie sich an einem Schauspiel ergötze, bei dem ihm das Herz zerbricht", und er ihr dann brutal ihre Kälte und Härte vorwirft, kurz, wo er sie behandelt, wie ihr niemand bis dahin begegnet ist — dieser Auftritt ist von anschaulicher Wirkung, und man fühlt, wie in dem Herzen des Ritters eine wahre Leidenschaft zittert, ganz entsprechend seiner abenteuerlichen und leidenschaftlichen Natur. Maria ist getroffen, erschüttert; sie verstummt und sitzt die ganze Scene hindurch unbeweglich, vor sich hinstarrend.

Ihre ersten Worte sind Worte der Rachgier: „Daß man ein Mann würde. Daß man sich rächen könnte. Daß man ihn —" und sie greift mit krallenden Fingern in die Luft, zuletzt aber bricht sie in leidenschaftliche Thränen aus.

Man denkt an die Scene des Liebestrankes im Tristan. Doch nicht nur die Liebe entsteht plötzlich und stürmisch in Marias Herzen, sondern auch das Mitleid, der Aufopferungsdrang werden auf einmal in ihr lebendig und verwandeln sie gänzlich. So hat die Maria der letzten Akte nichts mehr gemein mit der stolzen, gebildeten und glänzenden Jungfrau — einem echten Renaissance-typus — der ersten Akte.

Es kommt noch der Tod der Mutter dazu, die während eines Aufruhrs von einem Stein getroffen, auf der Bühne stirbt. Maria, von Hutten gerufen und gestützt, steht erschüttert neben der Sterbenden. Man kann annehmen, auch dieses Schauspiel des Todes übe einen gewaltigen Einfluß auf ihr selbstsüchtiges Gemüt und vollende die innere Wandlung — obwohl so etwas viel leichter auf der Bühne und in Romanen als im Leben vorkommt.

Dornröschen ist nunmehr erwacht. Sie hat ihren Befreier in dem feurigen Ritter gefunden, und fortan wird sie ihm folgen, „um zu gehen, wohin du gehst, zu bleiben, wo du bleibst. Um

zu leben das Leben, das du lebst —, zu sterben den Tod, den du stirbst.“ Nunmehr hat sie von ihm gelernt, keine Furcht zu haben „vor Wunden und Blut, vor Menschen und Welt, vor Teufel und Tod“. Es ist die leidenschaftliche Seele ihrer Mutter, die in ihr auf einmal durch die Wirkung des edlen Mannes erwacht ist. Die Umarmung der beiden enthusiastischen jungen Leute in der Nacht, während Luther aus der bischöflichen Pfalz in Worms, wo er eben disputiert hat, tritt, vom Volke mit stürmischen Zurufen begrüßt, während aus der geöffneten Pforte ein Lichtmeer flutet, ist großartig, streift an das Symbolische und bildet einen herrlichen Aktschluß: „Glückselige wir, die wir angehören der neuen Welt! Maria — es ist eine Freude, zu leben!“ —

Was aber gegen alle Logik verstößt, was zugleich die bisher schönen Linien des Dramas verdirbt, ist der vierte und letzte Akt. Es ist wie eine Fratze, die sich über das menschliche Gesicht legt, und alle Personen, mit denen wir bisher gelitten und uns gefreut haben, enthüllen sich auf einmal als Marionetten.

Erasmus, der vornehme Weise, mit dem ironischen Lächeln, der sich in der Unterredung mit jenem überaus gelungenen Bauernsohn, dem Dr. Eck, so überlegen gezeigt hat, ist hier zu einem redseligen alten Manne geworden, der seine Familien- und litterarischen Leiden vor zwei ehrsamen Bürgern von Basel ausschüttet, und zwar damit wir erfahren, daß seine Tochter nicht mehr bei ihm ist, daß Hutten mit dem Bann belegt und flüchtig mit einer Dirne umherirrt, daß die Stadt Basel ihn auf seinen Rat nicht aufgenommen hat. Der gute Vater, der einflußreiche und über alles wohlunterrichtete Mann, der früher wußte, was Papst und Kaiser untereinander ausgemacht haben, hat in der ganzen Zeit den Aufenthaltsort seiner Tochter nicht ausfindig machen können. Wir erfahren auch von diesen zwei Basler Bürgern, daß Hutten krank ist und daß Luther die Bibel übersetzt. Dann — nach einem zweimaligen leisen Kratzen an der Thür, wodurch Erasmus sofort weiß, wen er zu erwarten hat und sich beeilt, seine Gäste zu verabschieden — wer tritt in die Stube, in einen durchlöcherten, mit Schnee bedeckten Mantel gehüllt, mit nackten Füßen, die aus den zerrissenen Schuhen hervorblicken? Sie selbst, das überlegene Weib, das Encomion moriae, als eine Landstreicherin, von Hunger und Durst gequält, vor Kälte erstarrt. Und dennoch ist sie glücklich — sie sagt es uns selbst —, und sie hat den traurigen Mut, es

ihrem Vater zu sagen, der sich auch gar nicht sehr darüber verwundert, daß sie selbst jene Dirne ist, die mit Hutten umherirrt.

Welchen Zweck aber dieser nächtliche Besuch haben soll, der auch noch dazu so verspätet ist — denn schon früher war sie mit Hutten vor der Stadt gewesen —, darüber wird man nicht klar. Und dazu hat Maria draußen den Hutten so schwer krank verlassen, daß man bald nach ihrem Eintritte die Nachricht von seinem Ableben bringt. Sie redet zwar von ihrem Wunsche, daß ihre Verbindung von einem reformierten Priester in Basel gesegnet werden soll. Aber man begreift sofort, daß dies bloß ein Vorwand ist: Geister wie sie und Hutten hatten eine solche Formalität nicht nötig, wie sie auch früher das Bedürfnis danach nicht empfanden. Der wahre Zweck ihres Kommens — und auch das begreift man leicht — ist, eine glänzende Diskussion mit dem Vater zu führen[1]) und ihm vom Standpunkte der Liebe sein Unrecht zu beweisen, daß er Luther nicht beschützt hat und nicht zum Verfechter der neuen Lehre geworden ist, wie Hutten es ihm früher vom philosophischen und sozialen Gesichtspunkt aus bewiesen hatte, und ihn, da sie in der Nacht sich auf immer entfernt, allein und frierend mit seiner Wissenschaft zu verlassen, die ihm das Herz zu erwärmen nicht vermochte. Was jetzt aus Maria werden wird, wissen wir nicht, und wir vermögen auch nicht uns davon zu überzeugen, daß sie neben ihrem geliebten Toten und im wirklichen Froste glücklicher sei als ihr Vater im figürlichen Froste seiner Seele: denn wir sahen zwar, wie in Maria die Liebe entstand und sie zur Liebesheldin ausbildete, aber wir haben in ihr nicht jenen heißen Glauben entstehen sehen, der die Wonne des Martyriums schafft.

* *
*

---

[1]) Sie fängt damit an, aus dem Bücher-Repositorium ein Buch herauszuziehen, die Antigone von Sophokles, um den Vater darin den Vers lesen zu lassen: „Geliebter Hämon, wie der Vater dich beschimpft", worauf Erasmus mit einem „Ausdruck von Staunen, Bewunderung, Zärtlichkeit, mit erhellten Zügen, steigenden Tones" ruft: „Sie ist es — sie ist es — ist es doch — mein leuchtender Verstand — mein Geist — meine Seele", auf den Stuhl sinkt, sie mit beiden Armen umfängt, und ihr zuruft: „Komme zu mir! Bleibe bei mir!" Und das alles, weil die feste Kennerin des Griechischen, worin er sie selbst unterwiesen hatte, ihm mit dem Finger einen Sophokleischen Vers zeigte, der für ihren Fall paßte. Man wäre geneigt, das für eine grausame Parodie des kindisch gewordenen alten Gelehrten zu halten.

Wie der Sieger Willehalm in der gleichnamigen dramatischen Legende (1897) seinen Fuß auf den Leichnam des besiegten und von ihm niedergestreckten Imperators setzt, ebenso will Wildenbruch mit dieser Legende, die bestimmt ist, die Siege des Vaterlandes zu feiern, seine Ferse auf den Nacken des besiegten Volkes setzen.

Wir haben schon gesagt, was wir von dem Patriotismus halten, der sich von vorübergegangenen Siegen nährt und sich am Siegespäan berauscht. Hier wollte aber Wildenbruch eine Legende schreiben, sich dem Fluge der Phantasie überlassen und die jedermann bekannte Wirklichkeit von gestern in die vage Hülle der Allegorie kleiden. Und das ist ihm vollständig mißlungen.

Wildenbruch verliert seine Kraft, da ihm der Boden der Wirklichkeit unter den Füßen fehlt. Er verläßt sie zwar freiwillig mit einem Sprunge in das Reich der reinen Phantasie; aber im leeren Raum verlassen, fehlt ihm die Stütze — und er sinkt. Er verläßt im Sturmschritt die wirkliche Welt; allein es fehlt ihm die Ruhe des Geistes, jener feine Horchergeist, der die Stimmen der Stille, die geheimnisvollen Reden der Dinge zu erfassen und zu vernehmen vermag, was die menschliche Seele im Innersten ohne Worte redet: es fehlt ihm der Sinn für das Geheimnisvolle, welches das Gebiet des Symbolismus ist.

Fügen wir noch der Gerechtigkeit halber hinzu, daß die zeitgenössische Geschichte zu bekannt ist, daß die Männer, die sie machten, vor uns in zu scharf gezeichneten Zügen stehen, als daß jener sagenhafte, unbestimmte Schleier möglich wäre, mit dem die symbolistische Kunst die Wirklichkeit verhüllt, um den ewigen transscendentalen Inhalt aus ihr zu ziehen. Die so bekannte und bestimmte Wirklichkeit der zeitgenössischen Geschichte läßt die geheimnisvolle Stimmung nicht aufkommen und vermag nur einer Allegorie Entstehung zu geben, worin die geschichtlichen Personen sich in einer Verkleidung zeigen, die zu sehr einer Maskerade gleicht. Und das ist der Fall im „Willehalm“.

Jener Imperator mit der zackigen Krone, in dem jedermann Napoleon erkennt, der dazu bestimmt ist, der Besiegte von Sedan zu sein, mit seinen Kriegern, Häuptlingen und Tänzerinnen; jener durchsichtige Willehalm in seinem altgermanischen Kostüm, Kind, Jüngling und Greis mit seinen Kriegern, mit seinen zwei sehr großen Ratgebern, dem „Gewaltigen“ (Moltke) und dem „Weisen“ (Bismarck), sie sind in ihrer sagenhaften Verkleidung nicht ge-

eignet, jene geheimnisvolle Stimmung zu erregen, in der tiefe Gedanken die geschichtliche Bedeutung wie durch Suggestion unserem Geiste nahe bringen. Jene Jungfrau Seele, die deutsche Seele nämlich, und jene Vortänzerin Parisina besitzen wahrlich nicht die Kraft von Kollektivseelen, die sie bedeutungsvoll machen könnte.

Statt dessen stößt man auf geradezu groteske Scenen, die allegorisch erhaben gemeint waren. So jene, wo Willehalm sich in den Arm Runen einritzen läßt, das Blut in seinen Helm sammelt und davon allen seinen Kriegern zu trinken giebt — und von diesem wunderbaren Blute, das nie versiegt, trinken alle. Man hört eine ganze Scene hindurch, unterdes der Helm in der Runde herumgeht, wiederholen: „trink — trink!" Aus diesem schönen und altgermanischen Motiv des Bruderschafttrinkens hat Wildenbruch die groteskeste Scene zu ziehen gewußt, die je ein höfischer Dichter erfinden konnte. Ja, Höflingskunst ist ein fremder Tropfen im Blute unseres Dichters, wenn man aus dem gänzlichen Mißlingen dieses Festspiels urteilen soll.

Auch die Sprache, die in Wildenbruchs übrigen Vers- und Prosadramen oft zu poetischer Kraft sich erhebt, ist hier so vernachlässigt oder gekünstelt, daß sie manchmal den Anschein einer Parodie hat. So z. B.:

„Wie er da steht,
An meinem Schwerte gemessen,
Kaum so lang wie ein Salm,
Der Groller, der Woller, der Willehalm" —

oder

„In meinen Händen hier,
Die sich erheben,
Einen, vereinen dir
Hände der Deinen sich."

Im ganzen „Willehalm" handelt es sich um die Befreiung der Jungfrau Seele, der deutschen Seele, die der Imperator gefangen hält und die nach so vielen und vielen Jahren ebenso überirdisch schön und strahlend ist, wie am Tage, da sie in den Kerker geworfen wurde. Ihr Tyrann fällt durch einen einzigen gewaltigen Streich Willehalms, nachdem er, von seinem silbernen Schilde, in dem die Sonne funkelt, wie geblendet, auf ein Knie niedergetaumelt ist.

Welch höheren poetischen Wert hat die einfache, nackte Geschichte, ohne irgendwelche Allegorie! Der einzige genau geschichtliche Zug, den Wildenbruch hat stehen lassen, ist auch der einzige,

der eine dichterische Wirkung hat: als der Kaiser, d. h. Willehalm, sagt: „Meine Mutter ist vor Gram gestorben!" Und die epische Größe dieses Völkerkriegs sieht man gewiß besser in den Werken der Besiegten, bei Marguéritte, Zola, als in dieser melodramatischen Pantomime, welche von den Siegern zu ihrer eigenen Verherrlichung gemacht wurde.

* *
*

Besser gelungen als der „Willehalm" ist unseres Erachtens das fünf Jahre vorher (1892) erschienene allegorische Drama oder „Märchenschwank", wie es der Dichter benennt, „Das heilige Lachen".

Es ist eine Satire gegen den Pessimismus und dessen Dichter, gegen die neueste naturalistische Schule.

Der Prinzipal der Stadt Terra schenkt aus seiner Apotheke, deren Provisor Optimus ist, den Einwohnern alles Gute, wie Glauben, Liebe, Fröhlichkeit, Selbstlosigkeit, Bescheidenheit, Treue. Und sie leben unter der Verwaltung des Bürgermeisters Animus, der von seiner Gattin „Schönheit" und seiner Ratgeberin „Wahrheit" unterstützt wird, in eitel Glück und Liebe. Pessimus aber, mit seiner Umgebung „Lüge", „Häßlichkeit" und „Neid" und im Bunde mit „Haß", bethört durch ein giftiges Gebräu den Optimus, nimmt ihm den goldenen Schlüssel zur Apotheke und tritt, von seinen Ratgebern unterstützt, die Herrschaft der Stadt Terra an.

Um den Leuten nicht zu sehr ins Auge zu stechen, nimmt Pessimus den skandinavisch-russischen Namen eines Herrn Ole Pessimóf an; die Lüge wird zur Wahrheit umgetauft, die Häßlichkeit zur Echtheit, der Neid zu kritischem Bewußtsein, der Haß zur Unabhängigkeit. Diese bethören nun die Menschen durch die falschen Arzneien, die sie ihnen aus der Weltapotheke kredenzen und durch nicht minder falsche, volltönende Reden, wie z. B. „Die Frau ist nicht bloß und allein für ihre Kinder auf der Welt da", „Eine Wahrheit, die alt wird, ist gar nicht mehr die Wahrheit, sondern die Lüge", durch „Knallbonbons", wie „Es giebt keinen Willen, der Mensch ist ein Produkt aus Vererbung und Verhältnissen", „Wer von Liebe spricht, lügt — Feindschaft heißt das Gesetz zwischen Mann und Weib", „Liebe ist Haß". Die Menschen werden so verkehrt, daß sie die Wahrheit und die Schönheit verbannen. Zufriedenheit, Liebe, Glück schwinden. Auch das Lachen

wird abgeschafft. Pessimus, der zum Lohne für die Unterstützung der „Lüge“ ihre zur „Echtheit“ umgetaufte Tochter „Häßlichkeit“ heiraten soll, wirft aber ein Auge auf die verbannte „Schönheit“, die in einer dunklen unterirdischen Höhle wohnt, in Gesellschaft ihres Sohnes, des Lachegottes, der für sie aus einem gegen die Erde offenen Schornstein dann und wann einen Sonnenstrahl hascht und die Gespräche und Gedanken der Menschen erlauscht. Heiraten kann Pessimus die Schönheit nicht; denn die Echtheit gehört in sein Programm. Er möchte also mit ihr ein kleines Verhältnis anknüpfen. Der Lachegott zeigt ihm aber den Weg, wie er die Echtheit-Häßlichkeit los werden kann. Die Prinzipien, soll er sagen, verböten ihm die Heirat, und statt der Ehe soll er den Menschen als neues Knallbonbon das freie Haus auf vierzehntägige Kündigung schenken. Pessimus verliert aber bei dem Besuche seine Tombakkette — seine Prinzipien. Und als er vor den Bewohnern von Terra sich von der Häßlichkeit befreien will, verdirbt ihm der Lachegott mit Hilfe des genesenen und zurückgekehrten Optimus das Spiel. Sein ganzes Treiben kommt ans Licht. Er wird unter Gelächter von seiner Herrschaft gestürzt. Doch nicht mehr Optimus, der durch zu viel Zucker seiner Apotheke den Menschen den Magen so verdorben hat, daß sie nicht mehr „einen Schluck Wirklichkeit verdauen können“, soll fortan Provisor der Welt-Apotheke sein, sondern die Wahrheit. Zum Zucker wird etwas Rhabarber kommen, den Pessimóf gern besorgen wird. Frau Wahrheit kuriert nun richtig auf diese Weise die Menschen. Sie werden wieder liebevoll, doch nicht süßlich, und glücklich. Frau Schönheit gelangt wieder neben Animus zur Herrschaft, und Phantasia, Amöna, Graziella, Serena können das Lied anstimmen:

„Thut die Seelen auf,
Macht die Herzen weit,
Denn ihr seid vom Leid
Wieder freigemacht.
Wieder heimgebracht
Ist die selige Zeit,
Welten-Freude, Freudigkeit.“

Auch der große Prinzipal kehrt zurück.

„Kein Pessimóf wird den Menschen mehr über den Hals kommen.“

* * *

Wildenbruchs dramatische Thätigkeit ging nicht ganz im historischen Drama auf. Man hat ihm merkwürdigerweise — selbst der ruhige und gemessene Stern — gewissermaßen einen Vorwurf daraus gemacht, daß er nach dem Auftreten Sudermanns und Hauptmanns gleichsam in Nachahmung und um die Wette mit ihnen auch moderne bürgerliche, ja soziale Stücke verfaßt hat. Man hat das gleichsam als ein Zeichen schriftstellerischer Charakterlosigkeit, als eine Jagd nach dem Erfolge bezeichnet. Sehr mit Unrecht. Den beiden genannten Dichtern hat es doch niemand zum Vorwurfe gemacht, daß sie das bürgerliche und soziale, das historische und das Märchendrama angebaut haben. Das Schönste aber ist, daß Wildenbruch sein erstes bürgerliches Drama schon im Jahre 1875 schrieb: das Schauspiel in fünf Akten „Die Herrin ihrer Hand".

Ein reiches vater- und mutterloses Fräulein von Adel wird von zwei jungen Männern umworben. Der eine ist genial und arm, und er hätte eine Summe Geld nötig, um eine Entdeckung zu vollenden, die seinen Namen auf die Nachwelt bringen kann. Der andere, ein sehr reicher und von einem gewissen Geheimnis umgebener Edelmann, ist eben — nach der Art der Freytagschen Helden — von weiten Reisen in fernen Ländern zurückgekehrt und hat sich sterblich in die Herrin ihrer Hand verliebt. Was kann da Einfacheres in einer Komödie geschehen, wo die Begebenheiten sich so bequem nach Vernunft und Gerechtigkeit einrichten lassen, als daß die reiche Erbin an dem genialen jungen Manne Anteil nimmt und der andere steinreiche und adelige dem ersteren auf geheimnisvolle Weise die Mittel verschafft, seine Entdeckung zu vollenden, und das edle Fräulein heiratet, gewissermaßen zum Lohne für seine gute Handlung?

Damit man jedoch zu diesem frohen Schlusse, zum fünften Akt, gelange, ist es nötig, daß das Schauspiel sich vor uns ganz abwickle und daß das frohe Ende nach mancherlei Verwicklungen eintrete. Vor allem die kritische Lage des Fräuleins zwischen den zwei Bewerbern, wodurch sie sich zuerst an den einen binden muß, um sich schließlich mit dem andern zu verloben. Und das giebt Anlaß zu gut ausgeführten Scenen und zu einem immer lebhaften Anteil an der Komödie.

Die Herrin ihrer Hand, Johanna von Steinberg, will die Vorsehung im Leben des genialen jungen Gelehrten Edmund

Westerholz spielen, der sie im Englischen unterrichtet. Sie will ihm helfen, da ihr Bruder sich nicht dazu versteht, die Entdeckung und Entzifferung der thönernen Tafeln in Keilschrift unter den Ruinen von Ninive mit ihrem Gelde vorzunehmen, und da ihr Vormund seine Einwilligung dazu verweigert, ist sie entschlossen, ihn zu heiraten.

Edmund nimmt überrascht und gerührt das edelmütige Anerbieten des Geldes und des Herzens des Fräuleins an, in einer sehr korrekten Scene, in der er ein Knie beugt, ihr die Hand küßt und mit der Zwanglosigkeit eines deutschen Liebhabers vom Sie zum Du übergeht.

Gleichwohl begreift man, daß er nur in seine Entdeckung verliebt ist, und daß diese sein Herz ganz ausfüllt. Er hat außerdem eine Mutter, die — man begreift wahrlich nicht, aus welchem Grunde — sehr ungehalten darüber ist, daß Edmund sich mit dem reichen Fräulein von Steinberg verlobt hat und die sie daher sehr unhöflich aufnimmt.

Es geschieht aber, daß die Bank, wo das ganze Vermögen der Geschwister Arthur und Johanna von Steinberg niedergelegt war, schändlich bankrottiert und sie plötzlich arm werden.

Jetzt ist es eine sittliche Pflicht für Edmund Westerholz, auf seine Ruhmespläne zu verzichten, um Johanna zu heiraten und ihr eine bescheidene Existenz zu schaffen. Unterdes fängt sie an, mutig ums Brot zu arbeiten, und bewohnt ein ärmliches möbliertes Zimmer, da sie ihr Bruder aus dem Hause gejagt hat. Edmund ist begreiflicherweise in seinem Innern trostlos darüber, daß er auf seine Entdeckung verzichten muß, und seine Mutter ist einfach unausstehlich böse gegen das arme Mädchen.

Jetzt greift im Verborgenen der steinreiche Reisende von Mohrenberg ein, der schon früher von einer ernsten Leidenschaft zu Johanna erfaßt worden war, um ihre Hand angehalten und einen Korb bekommen hatte.

Es trifft ein Brief aus England ein, worin eine dortige Akademie Edmunds Plan lobt und ihm die Mittel zur Reise und zu den Studien in Assyrien anbietet, unter der Bedingung jedoch, daß er frei sei und zehn Jahre lang ledig bleibe.

Seine Liebe wird dadurch auf die Probe gestellt und mit seiner Entdeckung in Konflikt gebracht. Und — es sei zum Schmerze aller empfindsamen Seelen gesagt — in diesem Kampfe

unterliegt die Liebe, und da Johanna ihm den Verlobungsring zurückgiebt, so reist er ab.

Mohrenberg kommt zu rechter Zeit, um das ohnmächtig gewordene Fräulein in seine Arme aufzufangen.

Nach einer langen Krankheit, während deren Mohrenberg die Möglichkeit findet, ihr die zarteste Sorgfalt zu erweisen und die wichtigsten Dienste zu leisten, genest Johanna, erkennt das große, ritterliche und redliche Herz, die treue und bescheidene Liebe des Edelmanns an, und gewährt ihm Hand und Herz.

Dieses Schauspiel hat etwas ausgesprochen Französisches an sich, und es ist ein Beweis für die Vielseitigkeit des Wildenbruchschen Talentes.

Es ist eigentlich nicht so sehr ein bürgerliches, oder gar — wie A. Müller-Guttenbrunn sagt — soziales Drama, als vielmehr ein Salonstück. Es wickelt sich fast ganz im gemeinsamen Saale einer reichen Familie ab, wo die Leute etwas willkürlich aus- und eintreten, wo man aber immer auf salonmäßige Weise redet und verkehrt.

Keine ausgesprochene, charakteristische, eigenartige Persönlichkeit: sie sind alle Vertreter ihrer Klasse und in ihrer Rolle ein wenig idealisiert. Besonders jener so edle, so blendende Mohrenberg, mit dem interessanten Wesen eines vielgereisten Mannes, der aus fernen Ländern mit ungeheuren Reichtümern und einem jungfräulichen Herzen zurückkehrt, um es in unserem alten Europa anzubringen, ist keine lebenswahre Gestalt. Er gemahnt, wie wir schon sagten, an Freytag und die Jungdeutschen und noch weiter zurück an das alte französische Repertoire und an Scribe, die oft gerührt haben durch ihre edlen, großmütigen, zu jeder guten Handlung bereiten Helden, die wahre Vorsehung, die aus Asien und Amerika herangeschneit kommen, um ruinierten französischen Familien wieder auf die Beine zu helfen.

Ein Anfang von wahrheitsgetreuer Menschenzeichnung zeigt sich schüchtern in Edmunds Mutter, einer Schwiegermutter in spe, welche das Leben ihrer zukünftigen Schwiegertochter ordentlich zu vergiften beginnt. Der Gegensatz zwischen dem Reichtum und dem Adel der Familie Johannas und die grämliche Eifersucht dieses Bürgerweibes ist hier, wie in vielen anderen Milieudramen, eine Quelle von Kontrasten. Jene Standesveränderung, über welche die Liebe in ihrer poetischen Glut sich so leicht hinwegsetzt, die

sich aber im wirklichen Leben so unerbittlich grausam geltend macht, tritt auch bedeutsam in „Eva“ von R. Voß auf, und liefert dem berühmten „Divorçons“ von Sardou wahrheitsgetreue und komische Züge. Hier ist dieses Motiv aber nur angedeutet, um der Johanna den Verzicht auf ihre phantastische Liebe zum Entdecker, sowie die Würdigung der aufopferungsvollen und edlen Liebe Mohrenbergs leichter zu machen. —

Aber auch dieses Drama aus der Gegenwart, dieses Salonstück, verleugnet seinen Urheber nicht: immer im Sturmschritt, mit kriegerischem Feuer erobert Wildenbruch die dramatischen Positionen, alles überstürzt sich, die Ereignisse folgen aufeinander unter Trommelwirbel. Kaum hat man eine Person genannt, so ist sie auch schon da. Mohrenberg verliebt sich beim bloßen Sehen des Bildes seiner Zukünftigen; einen Augenblick darauf hält er um die Hand des Originals an. Kaum hat sich Johanna mit Edmund verlobt, wird sie aus dem Hause gejagt; gleich darauf kommt die Nachricht vom Krach der Bank. Das kann zwar alles dann und wann des jugendlichen Schwunges wegen gefallen: es streift aber doch zu oft die Unwahrscheinlichkeit und die Unnatur.

* *
*

Im Jahre 1891, nach dem Erfolge von Sudermanns „Ehre“, schrieb Wildenbruch „Die Haubenlerche“, ein Schauspiel mit Arbeiterhintergrund, worin die soziale Frage oder wenigstens der Klassenkampf ein dramatisches Motiv sein sollte. Und mit jener ihm eigenen etwas militärischen Entschlossenheit stellte er sich resolut auf die eine Seite, auf die Seite des Kapitals, oder wenigstens nahm er kühn Partei für die bestehenden Zustände. Wie Sudermann und Anzengruber (im „Vierten Gebot“) stellt auch er ein Vorder- und Hinterhaus einander gegenüber. Aber sein Hinterhaus hat, trotz einer schmutzigen Figur von sozialistischem Lumpenfaktor, die übrigens augenscheinlich zum Zerrbild hinneigt, einen idyllischen Anflug, an den wir nach dem Aufkommen der realistischen Schule nicht mehr gewohnt sind, und der sowohl bei Sudermann wie bei Anzengruber fehlt.

Bis jetzt haben wir Wildenbruch als Dichter historischer Dramen, von denen viele in großem Stile, in gebundener und ungebundener Rede, gekannt. Nach der zuletzt besprochenen „Herrin ihrer Hand“, einer seiner ersten Schöpfungen, die, wie wir

gesehen haben, keine Eigenart des jungen Dichters aufweist, kannte man kein Drama Wildenbruchs, das auf dem Gebiete des gewöhnlichen Lebens unserer Zeit spielte. Und gleichwohl konnte man aus der Lebhaftigkeit der Volksscenen in seinen Geschichtsdramen das Beste für seine Thätigkeit auch auf dem Gebiete des sogenannten lebensgetreuen Stils erwarten.

Sollte man jedoch glauben, in ihm einen der Wirklichkeitstreue ergebenen Dichter zu finden, der seine Kunst als einen Spiegel des Lebens betrachtet, so würde man sich irren. Wildenbruch besitzt ein zu stark ausgesprochenes eigenartiges individuelles Leben, als daß es nicht seinem ganzen Schaffen seinen Stempel aufdrückte. Wildenbruch wird sich nie herablassen, der Photograph des Lebens zu sein, und man wird in seinen Bildern immer seine Eigenart, seinen Stil erkennen. Die Haubenlerche ist eine Arbeiterin, über die der Dichter einen rosafarbenen Flor von Idealismus gelegt hat, trotz dem Berliner Dialekt, den sie spricht. Dadurch wird sie zwar sympathischer, aber etwas unbestimmt, etwas vag.

Sie hat diesen Zunamen bekommen, weil sie als die erste früh am Morgen im Hause aufsteht, und beim Wasserschöpfen und Säubern des Gartens wie eine Lerche singt:

„Reich bin ich nicht,
Taschen sind leer,
Schön bin ich nicht,
Andre sind mehr,
Aber vergnügt,
Weiß nicht woher."

Und diesen Zunamen gab ihr Hermann, der jüngere Bruder des Fabrikherrn August Langenthal, ein recht unordentlicher junger Mensch von neunzehn Jahren, der von dem älteren Bruder, der zugleich sein Vormund ist, gegen seinen Willen in der Papierfabrik gehalten wird, daher keine Lust zur Arbeit hat, und sich dadurch schadlos hält, daß er seine Nächte in Berlin durchschwärmt.

Das Drama beginnt eben mit der sehr gut gelungenen Scene am frühen Morgen, in welcher Lene in den Garten hinausgeht, um singend Wasser zu schöpfen, und Hermann, der eben nach einer durchschwärmten Nacht aus Berlin heimkehrt und, da er, wie immer, den Schlüssel vergessen hat, über das Gitterthor klettert. Das Mädchen eilt, ihm aufzumachen; er ist aber mit einem Sprung übers Gitter und versäumt nicht die Gelegenheit, um auf jene Morgenlerche ein wenig Jagd zu machen. Sie sträubt sich mit

einem Gemisch von volkstümlicher Schalkhaftigkeit und kindlicher Naivetät.

Diese Mischung ist getroffen: denn Lenchen ist ein Geschöpf aus dem einfachen Volke, mit einer instinktiven Ehrlichkeit und einer unverdorbenen Lebensfreude — vielleicht etwas unerfahrener als es bei einem Mädchen aus dem Volke zu erwarten ist, welche mehr oder weniger in Berührung mit dem wahren Leben aufwachsen, mit seinen Rauheiten und Gemeinheiten, und daher gegen Nachstellungen besser gerüstet sind.

Ihre jugendliche Anmut und Schönheit haben den ernsten Herrn August bezaubert. „Aujust mit die Prinzipien," wie ihn sein lustiger Bruder nennt, ist eine merkwürdige und im wirklichen Leben gewiß seltene Figur. Ein Fabriksherr, der nur für das Wohl seiner Arbeiter sorgt, der nicht zufrieden ist, bevor alle ihr Häuschen und Gärtchen und grunzendes Schwein haben, der davon träumt, aus ihnen Menschen seinesgleichen zu machen, endlich einmal „die Sklavenseele" zu besiegen und aus ihnen herauszutreiben, ist sicherlich nicht leicht zu finden. Er ist ein Idealist, den das Leben und der Kampf ums Dasein — man weiß nicht recht, aus welchem Grunde — noch nicht eines Besseren belehrt haben, und der trotzdem Geld im Ueberfluß hat. Die Einzelheiten sind in diesem Drama ziemlich vernachlässigt. So wird die Haubenlerche oft eine Arbeiterin genannt, „ein Fabrikmädel", „ein Fabrikbolz", aber eigentlich tritt sie nur als Magd im Herrenhause auf. Eben der besondere Reiz, daß sie ein armes Mädchen ist, eine jener Proletarierinnen, die er zu menschlicher Würde erheben will, trägt dazu bei, sie dem Herrn Aujust teurer, ihn immer mehr „bis über die Ohren vernarrt" zu machen, wie Hermann sagt, der erfahrener als der idealistische Bruder ist und in seinem Herzen gelesen hat.

Mit jener ein wenig närrischen Großmut, die ihm eigen ist, beeilt sich August, um die Hand des Mädchens anzuhalten. Die Scene, wo er in die Stube der alten und kranken Frau Schmalenbach tritt und bei ihr und ihrem Schwager, dem Lumpenfaktor, um Helene wirbt, ist sehr schön, wie überhaupt der ganze erste Akt, eine meisterhafte Exposition, rasch, lebhaft, voll Bewegung und Natürlichkeit, oder wenigstens so geschickt geführt, daß man die Unwahrscheinlichkeiten nicht inne wird.

Man fängt schon hier an gewahr zu werden, daß die beiden Gesellschaftsklassen, das Vorder- und das Hinterhaus, eine verschiedene Sprache reden und einander nicht verstehen. Der gute

Herr Aujust, der mit einem von Liebe überströmenden Herzen ankommt, der diese Leute wie Ebenbürtige behandeln will, erschreckt gleich anfangs Mutter Schmalenbach, die glaubt, er wolle ihre Tochter zu seiner Geliebten machen. Onkel Ale, der den Fabrikherrn haßt, weil er „Jeld, viel Jeld“ hat, nimmt, als er hört, daß jener es ernst meint, eine sehr wichtige Miene an und denkt, sie seien nunmehr „Companjons“ geworden. Lenchen endlich bricht bei der Mitteilung des ehrlichen Ansuchens ihres Herrn in ein langes Gelächter der Ungläubigkeit aus. Als man sie aber überzeugt, daß es ein ernster Heiratsantrag ist, hat sie keine Ruhe mehr: denn sie hat schon ihr Herz dem tüchtigen Paul Ilefeld geschenkt, dem ersten Büttgesellen der Fabrik, der fast sechs Mark den Tag verdient und von nichts anderem träumt, als sein Lenchen heimzuführen. Aber der Herr hat versprochen, sagt Onkel Ale, er werde die Mutter, die ganz kranke Beine hat, ins Bad schicken. Und im Bade heilen die Berliner Aerzte jedes Leiden. Allein dazu gehört „Jeld, ville Jeld!“ Und Lene giebt beklommen ihr Jawort.

Als der Idealist mit einem Strauße wunderschöner Rosen kommt, weiß sie nicht, wie sie ihn empfangen soll, und bringt nichts anderes heraus als „ich bin viel zu unjebildet für Sie“. Von den sehr schönen Worten, die August sagt[1]), verstehen jene braven Leute nicht das Geringste, nicht einmal das arme gequälte Geschöpf, das ihren Büttgesellen im Kopfe hat. Hier verwandelt sich das soziale Drama in ein rein und einfach menschliches. Es ist die Beleuchtung des bekannten Sprichworts: „Gleich und gleich gesellt sich gern,“ wie Adam Müller-Guttenbrunn bemerkt. Der gute August merkt nicht einmal, daß Lenchen vor ihm eine schreckliche Furcht hat, einen heillosen Respekt. Wie sie seine lyrische Liebe nicht versteht, so begreift er nicht ihr instinktives, einfaches, in seiner gesunden, jungen Frische gewöhnliches Wesen, von dem er doch so bezaubert ist.

Vollkommen begreift es dagegen Hermann. Dieser Bursche kennt die Art, wie man mit jenem Stück naiven und einfachen Volkes, das keineswegs den Charakter einer „Trutzigen“ hat, umgehen

[1]) „Und ich bin auch ein Mensch, wie alle anderen Menschen, sehen Sie; und ich habe manchmal Sorgen und einen schweren Sinn; aber wenn ich das Mädchen sehe, geht's mir wie Sonnenschein ins Herz, und wenn ich ihre Stimme höre, ist mir's, als wäre ich auf staubiger Landstraße marschiert und hörte plötzlich eine Quelle plätschern.“

soll. Er sucht nicht, sie zu sich emporzuheben: er läßt sich einfach zu ihr herab, und bemüht sich zugleich, sie in die Tiefe zu ziehen, sie zu verderben. Es ist wirklich die Jagd auf die Lerche, die er beginnt. Und damit verfolgt er eine großmütige Absicht, und er vertraut sie Julianen, einer armen Base, der Waise eines Majors, welche durch Augusts Großmut ins Haus aufgenommen wurde, die Wirtschaft leitet und für ihn eine geheime, durch Dankbarkeit und Bewunderung genährte Liebe hegt, eine Liebe, die August, von der volkstümlichen Anmut der Haubenlerche bezaubert, nicht gewahr wird.

Hermann will, so sagt er Julianen, von jetzt an die Kuratel über seinen Herrn Vormund übernehmen. Ein Schulkamerad von ihm, erzählt er, hatte eine Tombakuhr. „Aber der Dummkopf dachte, es wäre Gold und war wie vernarrt in seine Uhr. Da war es nun für mich ein Hauptspaß, als ich mir eines Tages einen Probierstein verschaffte und ihm darauf bewies, daß seine goldene Uhr von Tombak war“, und er will nun dem Bruder August zeigen, daß „seine Goldmenschen von Tombak sind“.

Juliane begreift sein Vorhaben nicht recht. Der Zuschauer begreift aber sofort, daß er aus dem Einfluß, den er auf Lene ausübt, Nutzen ziehen will, aus dem Vertrauen, das er in ihr erregt, die sich aus dem Drucke von Ueberlegenheit, die sie verwirrt und stutzig macht, zu ihm wie zu einem guten lustigen Kameraden flüchtet. Hermann, der mit ihr lacht und scherzt, der sie eben wie ein Fabrikmädel, das sie immer war, behandelt, ist für sie gleichsam eine Befreiung von dem Alp von Würde, der auf ihrer Brust lastet. Dazu kommt noch jene instinktive, physische Scheu vor dem Manne, den sie nicht liebt und vor dem sie nur eine Ehrfurcht hat, „wie wenn der Herr Pfarrer von der Kanzel spricht“. Trefflich sind auch die Scenen, wo sie zitternd vor August steht und mit geängstigtem Herzen und einsilbig auf seine glühenden Liebesworte antwortet. Man begreift nach dem allen einigermaßen, wie sie dem lüderlichen jungen Menschen, der ihr die Arme öffnet, zuruft: „Helfen Sie mir, Herr Hermann, bitte, bitte, helfen Sie mir!“

Und sie würde in die Schlinge fallen, welche Hermann ihr legt. Dumm, vielleicht zu dumm, geht sie auf seinen Vorschlag ein, mit ihm nach Berlin zu fliehen. Er verspricht das Geld für die Kur der Mutter und erwartet sie inzwischen auf seinem Zimmer nach Mitternacht, um mit ihr um vier Uhr morgens auf den Bahn-

hof zu gehen. Auch diese sehr gewagte Verführungsscene im Hause Augusts, während sie, um sicher zu sein, nur auf dem Bahnhofe sich zu treffen brauchten, ist der uns bekannten Gewohnheit Wildenbruchs zuzuschreiben, daß er die Wahrheit den Bedürfnissen der Bühne anpaßt. So erscheint auch jener Paul Ilefeld mitten in der Nacht beim Gitter der herrschaftlichen Villa, nur um in Lenchen das verlorene Bewußtsein ihrer Lage wachzurufen. Das Aufwecken aller Leute im Hause, der Auftritt mit der Pistole zwischen August und Hermann, der wie der betrogene Teufel abzieht, war vorauszusehen; desgleichen der frohe Ausgang. Endlich erkennt August, daß Lenchen ihr Herz schon bei dem guten Ilefeld untergebracht hat. Er läßt sie an seinem Arme abgehen. Ilefeld, der früher um seinen Abschied nachgesucht hatte, wird weiter als erster Büttgesell in der Fabrik bleiben, und hell, wenngleich sehr unwahrscheinlich, aber nicht minder stilvoll, ertönt endlich wieder der Gesang der befreiten Haubenlerche (es wird bloß der Schluß geändert in: „Aber vergnügt — Weiß nun woher"), während die Finsternis schwindet und die Sonne aufgeht. Und endlich erkennt jener verblendete Kauz von August Julianens stille und treue Liebe, weshalb dieses so entschieden gegen den Sozialismus geschriebene Drama auch für ihn mit einer fröhlichen Aussicht auf die Zukunft schließt.

Abgesehen von der Figur, oder richtiger der Karikatur des Arbeiters Ale Schmalenbach, mit seinem „Kohrdespri", dem Paul Ilefeld mit musterhafter Bravheit antwortet:

> „Ick arbeite in eine Fabrike, und die Fabrike, die ernährt mir, und darum arbeete ick for die Fabrike so gut als ick es verstehe, und das is mein Espri",

wollte der Verfasser seinen idealistischen Industriellen ad absurdum führen, sodaß er vor seinem lüderlichen Bruder, der die Arbeiter als auszubeutendes Fleisch betrachtet, unrecht hat, und wir mit Juliane zugeben müssen: „Daß es nichts traurigeres giebt, als einem Menschen Recht geben zu müssen, den man . . ."

Dieses Drama erinnert an ein altes fabliau aus dem Mittelalter. Ein Bauer, der in die Stadt kommt und vor dem Laden eines Spezereiwarenhändlers alle jene Gerüche von Pfeffer, Zimmet und orientalischen Spezereien riecht, an die er nicht gewohnt ist, fällt wie tot zu Boden. Um ihn wieder zu sich zu bringen, hält man ihm eine Mistgabel voll Dünger unter die Nase. Bei diesem vertrauten Geruche kommt der mittelalterliche Bauer wieder zu sich.

Es giebt nichts Schrecklicheres als diesen Schwank in seiner absichtslosen und spaßigen Naivetät. Auch Wildenbruch hat gewiß nicht die Absicht gehabt, soziale Kritik zu üben. Ja, er ist ein Freund der bestehenden Gesellschaftszustände, und er möchte beweisen, daß die Lage der Arbeiter gut sei und daß sie nichts Besseres wünschen, als von dem Grunzen ihres Schweines erfreut zu werden, wenn sie es von einem idealistischen Herrn bekommen können. Aber wenn man den idyllischen Flor der Handlung, der Haubenlerche und des mit seiner Bütte unzertrennlich verbundenen Paul Ilefeld wegnimmt, bleibt als einzige Moral der Fabel, daß der Wunsch in der Gemeinschaft der Arbeit die Menschen, Arbeiter und Arbeitgeber, gleich zu machen, eine Utopie ist, die nur Schaden und Spott einbringt, und daß „die Menschen so sind, wie sie sind“, trotz den „Gerechtigkeitsfanatikern“: „Es giebt gar keine größere Pest für die Welt als diese sogenannten Idealisten.“ Und es ist sehr traurig, ihm darin Recht geben zu müssen — wie Juliane sagt.

* *
*

Auf demselben Gebiete des modernen Dramas, des sozialen Studiums von Charakteren, wie die „Haubenlerche“, bewegt sich auch „Meister Balzer“ (1892).

Das Kleingewerbe, das vor der Großindustrie unterliegen muß, dieses ganz moderne Schauspiel, liefert einen Stoff, der auch zum tragischen Moment gelangen kann. Der Todeskampf des Kleinhandels vor dem großen Magazin wurde mit impressionistischer Wahrheit von Zola in dem Romane „Au Bonheur des Dames“ geschildert. Diese Krisis der Elemente der Vergangenheit, die sich den neuen Zeiten anpassen oder zu Grunde gehen müssen, diese eiserne und blinde Notwendigkeit der sozialen und volkswirtschaftlichen Kräfte, in der noch etwas von dem antiken Fatum verborgen ist, hat auch dieses, bis heute letzte, moderne Drama Wildenbruchs eingegeben.

Die Kritiker meinen, „Meister Balzer“ sei unter dem Einflusse von Max Kretzers „Meister Timpe“ entstanden. Und vielleicht nicht mit Unrecht. Denn der vier Jahre vor „Meister Balzer“ erschienene Kretzersche Roman behandelt die gleiche Frage der Verdrängung des Kleingewerbes durch die Großindustrie, und Wildenbruchs vielseitiges Talent wetteifert gern auch in Rich-

tungen, die ihm nicht ganz naturgemäß sind. Gegen die Annahme einer solchen Beeinflussung streitet auch nicht sonderlich der Umstand, daß Wildenbruch wirklich einen Meister Adolph Balzer, Uhrmacher in Frankfurt a. d. Oder, nicht nur gekannt hat, sondern mit ihm von Jugend auf befreundet war und ihm mit schönen Versen das Drama gewidmet hat.[1]) Man kann auch annehmen, daß dieser wirkliche Meister Balzer zur dramatischen Figur Modell gesessen hat. Es mögen zwar „an dem Bilde Züge sein, die nicht das Urbild trägt"; es mag auch der Held des Dramas zuweilen ein Sprachrohr der Ideen des Dichters sein: dennoch erkennt man im Ganzen individuelles Leben.

Wildenbruch nimmt in dem Kampfe zwischen Vergangenheit und Zukunft entschieden und pietätvoll Partei für die Vergangenheit. Er ergiebt sich, wie sein Held, mit Widerstreben in die Gegenwart und drängt die lebhaftesten Neigungen seiner Natur zurück: aber wenigstens will er, daß nichts an der Gegenwart gerührt werde. Deshalb wendet er sich mit so beharrlicher Vorliebe zur Geschichte, und im Grunde schreckt ihn das Neue, als ein Angriff auf die ehrwürdige Vergangenheit, die sie zerstören will, und an der er so treu hängt.

Und was den Stoff dieses Dramas betrifft, so leugnet niemand, daß für den Arbeiter, den Handwerker, die freie Arbeit der kleinen Werkstätten, wo der Meister mit wenigen Gesellen seine ganze Arbeit wie ein Kunstwerk ausführte, bei weitem vorzuziehen war der Arbeit in den großen Werkstätten, in den Fabriken, wo jeder einzelne nur ein kleines Rad eines großen Mechanismus ist, seine Persönlichkeit und seine Freude am Werke verliert. „Früher arbeitete man sein Werk aus Liebe zum Werke — jetzt macht man's zum Gewinn", bemerkt mit Bitterkeit Meister Balzer.

Hätte er gesagt „zum Nichtverhungern", so würde er vielleicht genauer die Lage der modernen Industriearbeit bezeichnet haben. Jedenfalls ist das gewiß: aus Liebe zum Werke, das er nie selbst zu Ende bringt, schafft der Fabrikarbeiter nicht. Aber diesem Zustande der Dinge sich widersetzen, ist, wie wenn man sich dem Fatum und der Natur widersetzen wollte. Wer das thut, muß unterliegen, oder einen Erfolg der Neugierde haben, wozu jedoch der Weltruf jenes originellen Gelehrten gehörte, der Ruskin war.

[1]) Ein Meister Balzer wird auch in den „Quitzows" genannt.

Der Mann, der gegen einen solchen Zustand der Dinge kämpfen will, muß eine starke Dosis von Originalität haben. Und Meister Balzer ist eben derart beschaffen: „Das liegt bei den Balzerschen so in der Art!", bemerkt die gute Frau Mühlich, die Mutter Ottos, des Gesellen des Uhrmachers, des einzigen Menschen, der es tapfer bei dem alten Manne aushält, welcher seinen Ruin unabwendbar mit jedem Tage sich nähern sieht, da die Fabrik ihm in kurzer Zeit alle seine Kunden abwendig gemacht hat. Und Otto harrt bei ihm so treu aus, nicht nur aus Dankbarkeit gegen den alten Meister, der ihn das Handwerk gelehrt hat, sondern auch wegen Lottens, der Tochter Meister Balzers.

Lotte, die Lotte, die Motte, der Fisch, der Balg, wie sie ihr Vater zärtlich nennt, mit ihrer phantasiereichen Lebhaftigkeit, mit ihrer expansiven Zärtlichkeit, mit ihrem Eindringen in die Gedanken des Vaters und ihrer völligen Unkenntnis des Lebens, mit ihrer Impulsivität und ihrer Unfähigkeit, Dinge zu begreifen, die aus dem etwas phantastischen Umkreise ihrer Gedanken hinaustreten, vervollständigt das Bild des idealistischen, in die Grenzen seiner hohen und heiteren, etwas sonderbaren und seltsamen Ideen gebannten Vaters, und die zärtliche Liebe dieser beiden Wesen, die einander verstehen und ergänzen, bildet einen der Vorzüge und eines der anmutendsten Motive des Stückes.

„Also sagen die Leute, wir sind verrückt?" fragt Lottens Mutter seufzend. „I woher — schenial sind sie; und bei scheniale Leute nimmt man's nicht so genau," antwortet Frau Mühlich. Und so ist es: genial sind sie beide, Vater und Tochter. Sie leben, wie Lotte selbst bemerkt, in ihrem Hause, wie „auf einer Insel, und weil wir die Welt nicht sehen, haben wir gedacht, es sähe überall so aus, wie bei uns."

Und deshalb empören sie sich so lange gegen den Zustand der Dinge, daß sie die Augen schließen, um nicht zu sehen, und wollen nicht auf die angsterfüllten Bemerkungen und Warnungen der Mutter hören, die vom Gelde redet, das fehlt, und von den Schulden, die auf dem Hause lasten:

> „Wenn ich über meinen Uhren sitze, dann muß ich vergessen, daß es noch was anderes außerdem auf Erden giebt. Und wenn ich dabei immer daran denken soll, was es mir bringen wird — dann kann ich das nicht — dann kann ich nicht weiter — dann ist's bei mir da drinnen aus!"

Gegen das schnöde Geld legt er eine erhabene Gleichgültigkeit und eine idealistische Verachtung an den Tag:

> „Wer immer an Geld im Kopfe herumwälzt, der kriegt niedrige Gedanken und klebrige Finger.“

Und auf solche Weise kommen sie dahin, daß das Haus verauktioniert wird. Otto muß in die Fabrik gehen, und Lotte, die zu erraten glaubt, der junge Mann, ein guter, fleißiger und ruhiger Arbeiter, ein wenig verschlossen und langsam im Denken und Entschließen, liebe sie nicht mehr, giebt sich der ärgsten Verzweiflung hin.

Vater und Tochter, die beide auf einmal brutal in die Wirklichkeit gestoßen werden, fassen den Vorsatz, sich umzubringen, und sie wollen vereinigt den verhängnisvollen Schritt thun. Dort in der Fabrik würde man zwar Meister Balzer mit offenen Armen aufnehmen, dessen Uhren in den fünfzig Jahren, seitdem er arbeitet, ihm einen äußerst soliden Ruf verschafft haben und man würde ihn zum Leiter der Arbeit einsetzen. Aber von seiner Feindin, der Fabrik, darf man ihm nicht reden:

> „Dann bin ich kein freier Mann mehr! Dann muß ich auf Kommando arbeiten! ... Dann kann ich nicht mehr arbeiten, wie die Eingebung mich treibt! Dann bin ich aus, dann bin ich tot! Dann bin ich kein Künstler mehr!“

Und während sie sich anschicken, das Haus zu verlassen, siehe! da kommt Otto, der nach einiger Ueberlegung aus Lottens Worten ihr trauriges Vorhaben erraten hat. Er tritt mitten in der Nacht ein, aufgeregt und erschrocken, und als er das Mädchen noch findet, bedeckt er es mit Küssen. Jetzt entschließt sich Balzer zum großen Opfer: er wird in die Fabrik gehen.

Das ganze Drama hat die Vorzüge der anderen unseres Dichters: Raschheit, Lebhaftigkeit, Spannung, Theatralität im guten Sinne des Wortes, und ist fast ganz frei von den gewöhnlichen Fehlern der Stücke Wildenbruchs. Vielmehr ist die Folgerichtigkeit der Handlung und der Charaktere gewahrt: alle weisen menschliche, einleuchtende Wahrheit auf, namentlich Lotte mit ihrer Leidenschaftlichkeit, ihrer wehrlosen Hülflosigkeit dem praktischen Leben gegenüber und ihrer inneren Tiefe. Und besonders zeigt sich das in der Scene zu Rosengarten mit der Kokette Käthe, die ihren Otto umgarnen wollte.

Man könnte vielleicht bemerken, der Gedanke an Selbstmord bei dem Vater und der Tochter sei etwas gewagt. Doch bei näherer Betrachtung wird man finden, daß in jenen so leidenschaftlichen, von der harten Wirklichkeit so schwer enttäuschten Menschen der Gedanke an eine Flucht aus dem Leben schon aufkommen konnte:

> „Ach, Vater, das ist ja eben unser Unglück gewesen, deines und meines, daß wir die Dinge nie so gesehen haben, wie sie wirklich sind!“

Trotz dem geringen Erfolge, der diesem Drama zu Teil wurde, was man dadurch erklären kann, daß beim Erscheinen desselben (1893) der konsequente Naturalismus in höchstem Flor stand, und es daher matt und blaß erscheinen mußte, kann man, unserer Meinung nach, schließen, daß „Meister Balzer“ eines der besten Bühnenwerke Wildenbruchs ist, und daß, wenn einmal die blinde Eingenommenheit für die streng naturalistische und für die symbolische Kunst vorüber sein wird, „Meister Balzer“ wieder auf die Bühne kommen wird, daß man seine feinen Schönheiten und die Bedeutung, die es als kulturgeschichtliches Dokument für den Untergang des kleinen Gewerbes vor der Entwicklung der Großindustrie besitzt, nach Gebühr schätzen wird.

* *
*

Nach der genauen Betrachtung der gesamten dramatischen Thätigkeit Wildenbruchs glauben wir sagen zu dürfen, daß er der mutige Ritter einer Kunst ist, welche nach einer anfänglichen Ueberschätzung jetzt zu hartnäckig und schroff unterschätzt wird. Trotz gegenteiligen Behauptungen ist in seinem Schaffen ein inneres Muß zu erkennen, in jenem Sichhinausschwingen über die Wirklichkeit und ihre Grenzen in ein Gebiet, wo er das Leben nach seinem Gefallen bilden und formen kann. Wildenbruch ist ein ausgeprägtes, entschlossenes Temperament. Es ist in ihm Rasse, die gebrochen werden und erlöschen kann, aber nie sich selbst ungetreu werden wird, und man muß ihn im ganzen hinnehmen so wie er ist, mit seinem patriotischen Feuer, seinem Heroenkultus, seinem lyrischen Ungestüm, mit seinem tragischen Pathos, mit der etwas wilden Raschheit, womit er über die Möglichkeiten des Lebens und der Bühne hinwegsprengt.

Wildenbruch wurde zuerst von der Jugend begeistert aufgenommen. Und ein jugendlicher Dichtercharakter ist er stets geblieben: er legt in die Verteidigung des Alten dieselbe Glut, dasselbe stürmische Feuer, die andere in die Zerstörung und in die Vorbereitung einer neuen Zeit legen. Und dieser leidenschaftliche Eifer für die Erhaltung des Alten und die schrankenlose Liebe zum Herrscherhause der Hohenzollern bilden eben die eigentümlichste Seite seiner Natur.



Hermann Sudermann.



Sudermanns erstes Drama „Die Ehre" gewinnt uns sofort schon durch seine Bühnenwirksamkeit und seine ausgezeichnete Technik: es ist keine Länge darin, sondern eine große Mannigfaltigkeit, eine ununterbrochene Folge anziehender, fesselnder Gedanken und Gefühl erregender Scenen; vor allem aber gewinnt es uns durch die Modernität. Es werden vor unseren Augen, in der Gesellschaft, die wir kennen, die genau so lebt und spricht, wie man im gegenwärtigen Moment lebt und spricht, Fragen erörtert und entwickelt, die uns auch beschäftigt haben, Interessen, die auch für uns lebendig sind.

Im Jahre 1889, im selben Jahre, in dem Wildenbruchs „Quitzows" zum erstenmal aufgeführt wurden, kam auch dieses Stück auf die Bühne. Sudermann war damals 32 Jahre alt und hatte Romane und Erzählungen geschrieben, die ganz unbeachtet geblieben waren. Durch „Die Ehre" aber wurde er über Nacht berühmt. Und es war kein vorübergehender Erfolg, weder für den Dichter noch für das Drama. Noch heute wird es in der ganzen Welt gespielt, und die Buchausgabe hat die 24. Auflage erlebt.

Es ist ein wirksames und zugleich tiefes Drama, das trotz seiner Fehler vor der Kritik standhält.

Seinen entschiedenen Erfolg verdankte wohl das Stück der Kraft und Schärfe, womit gesellschaftliche Gegensätze darin zur Darstellung gelangen. In keinem Drama von Sardou oder Dumas oder einer deutschen Nachahmung, z. B. Paul Lindaus, war eine These mit so scharfer und schallender Opposition aufgestellt worden. Der innere Wert dieses Dramas besteht aber in der menschlichen Wahrheit der meisten Charaktere, in der Genauigkeit der Einzel-

heiten, in der logischen Strenge, womit der Konflikt entsteht und sich bis zur Katastrophe entwickelt: denn alles drängt, wie schon von anderen bemerkt wurde, zur Katastrophe hin, und das Drama hätte keinen glücklichen Ausgang haben sollen.

Robert Heinecke, der Vertreter des Berliner Importationshauses Mühlingk, kehrt nach einer Abwesenheit von zehn Jahren, die er in Asien im treuen und erfolgreichen Dienste seines Chefs, der auch sein Wohlthäter ist — Mühlingk hat ihn nämlich auf seine Kosten studieren lassen —, in die Heimat zurück. In seiner eigenen Familie, von der er zwar von Kindheit auf fern gelebt hat, die er aber mit der ganzen Idealität und einer durch die lange Entfernung und gute Erziehung gesteigerten Zärtlichkeit liebt, findet er Sittenverderbnis und jene unbewußte Verkommenheit, in welche Proletarierfamilien einer Großstadt leicht herabsinken. Er erfährt, daß der Sohn seines Chefs seine jüngere Schwester verführt habe, und zornglühend stellt er ihn zur Rede. Die Familie des steinreichen Handelsherrn gerät darüber in Sorge. Robert bekommt seine Entlassung, und der alte Mühlingk beeilt sich, den Jugendstreich seines Sohnes wieder gut zu machen. Er bietet der Familie des Mädchens vierzigtausend Mark an und macht dadurch alle in jenem Hause glücklich. Was blieb nun Robert anderes übrig, als in Verzweiflung über die Unehre seiner Familie, über die ewige Trennung von Leonoren, der Tochter Mühlingks, die er liebt und bei der er Gegenliebe findet, über den Verlust seiner Stelle, sich eine Kugel durch den Kopf zu jagen? Damit Robert den Sieg davontrage, den Mühlingks in jener äußerst bühnenwirksamen Schlußscene die vierzigtausend Mark zurückstelle, ist das Eingreifen seines millionenreichen Freundes, des Kaffeekönigs Grafen Trast nötig, jener zwar theatralisch interessanten Figur, die aber doch nur ein kunstreicher Notbehelf ist. Er zeigt zwar viel Geist, bringt das Drama rasch vorwärts, erheitert es durch seinen beißenden und feinen Witz, durch seine Ueberlegenheit, die ihn nie fehlgreifen läßt und eine andere Seite der These beleuchtet: aber mit seiner weltmännischen Ueberlegenheit, seinem unerschöpflichen Reichtum, seiner edelmütigen Hilfsbereitschaft gegen den Unglücklichen und seiner so eifrigen Bekümmernis um fremde Angelegenheiten hat Graf Trast seine Vorfahren im neufranzösischen Theater, dem Dumasschen beispielsweise, und erntete hier schon zahlreiche Lorbeeren.

Wir beurteilen das Sudermannsche Drama in einer Entfernung, die uns vielleicht einen viel freieren Blick gestattet, als ihn die Kritiker vor zwölf Jahren hatten, nach der Erstaufführung im Lessingtheater. In der Zwischenzeit hat das glückliche Drama die Runde über die Weltbühnen gemacht und überall den gleichen Beifall erlangt, und jetzt verbreitet es sich auch auf die Bühnen zweiten Ranges und gewinnt auch diese Zuhörerkreise, und zwar mit vollem Recht.

Sehr wenige Bühnenerzeugnisse kommen ihm gleich an guter Erfindung, an Folgerichtigkeit und an Bühnensicherheit, und die Idee, von der es eingegeben wurde, ist wirklich genial. Der soziale Gehalt des Stückes ist zwar mit außerordentlicher Kraft und Deutlichkeit dargestellt; er ist aber nicht derartig, daß er die Mehrzahl des Theaterpublikums feindlich stimmte. Denn trotz dem Gegensatz zwischen Vorder- und Hinterhaus, und trotz Roberts Worten: „Dies ist der Tag der Abrechnung ... Wir arbeiten für euch ... wir geben unsern Schweiß und unser Herzblut für euch hin ... Derweilen verführt ihr unsere Schwestern und unsere Töchter und bezahlt uns ihre Schande mit dem Gelde, das wir euch verdient haben“ u. s. w. — empört er sich nicht so sehr gegen die Gesellschaftsordnung, gegen das Schicksal, welches die Reichen zu Ausbeutern der Armen macht, sondern vielmehr gegen die Laster dieser Gesellschaftsklasse, gegen den Mißbrauch ihres Reichtums. Die Idealfigur des Stückes ist millionenreich; und Robert selbst, der die Würde der Menschennatur über jede von der gesellschaftlichen Lage abhängende Konvention verfechten sollte, geht schließlich im Triumph zur Partei der Bevorrechteten und der Ausbeuter über.

Was den Erfolg des Dramas bildete, ist vielmehr sein dramatischer Fehler, jene Folgewidrigkeit, die durch den Grafen Trast verkörpert wird.

Am Schlusse löst sich die These von der Ehre in die These vom Gelde auf. Seid reich, wie Trast es geworden ist, und wenn ihr auch keine Ehre habt und wenn ein kleiner Teil der Gesellschaft gegen euch Verachtung zur Schau trägt, so kümmert euch darum nicht das Geringste. Zwar ist die Ehre, wie jene, die Graf Trast verloren hat, die Kavaliersehre, wie man es heißt, ein lächerliches Vorurteil; aber sie bildete dennoch Jahrhunderte hindurch den Nerv und die Kraft einer Gesellschaft, für die sie zur Lebensbedingung geworden war. Es ist leicht, sie ins Lächerliche zu ziehen, wie Sudermann thut, zumal wenn diese Lebensregel gleich-

sam zum eitlen Vornehmheitszeichen einer Gesellschaftsklasse genommen wird, welche durch keinerlei Traditionen an sie gebunden ist: man muß aber an deren Stelle einen Sittlichkeitsbegriff setzen, eine Vorstellung von Menschenwürde, die jener Ehre überlegen ist. Sudermann versucht nun zwar, das zu thun, und läßt seinen Grafen das Wort Pflicht an die Stelle der Ehre setzen: aber im Drama sieht man das nicht durch Thaten bewiesen, und jene Phrase ist auch nur mehr hingeworfen, als mit dem Ernst der Absicht behauptet.

Nicht etwa, als wäre nicht die Idee der Pflicht eine Grundidee der sittlichen Weltanschauung Sudermanns. Sein herrlicher Roman „Frau Sorge“, der mit diesem Drama manche Berührungspunkte hat, ist ja förmlich eine Beleuchtung dieses Themas von der Pflicht: aber er hat bloß ein interessantes und fesselndes Drama schreiben wollen, das ihm den Erfolg brächte, und zu diesem Zwecke paßte ihm vollkommen das Thema von der Verschiedenheit des Ehrbegriffes je nach den verschiedenen Gesellschaftsstufen:

> „Dieselben Kasten giebt's auch hier“ — sagt Graf Trast, der die Aufgabe hat, die Rätsel zu erklären, außer der, wie ein Deus ex machina, die verwickelten Knoten zu lösen — „nicht durch Speisegesetze, durch Eheverbote und Regeln religiöser Etikette voneinander geschieden. Was sie unüberbrückbar trennt, das sind die Klüfte des Empfindens. — Jede Kaste hat ihre eigene Ehre, ihr eigenes Feingefühl, ihre eigenen Ideale, ja selbst ihre eigene Sprache“.

Die Idee der Pflicht liegt gewissermaßen Sudermanns Schaffen zu Grunde, die Rettung und Erlösung aus den Schwierigkeiten des Lebens und der Feindlichkeit des Schicksals, wie die der Arbeit bei Zola. Vielleicht sind es bloß verschiedene Ausdrücke für den gleichen Grundbegriff: die Hingebung des Individuums an seine gesellschaftliche Aufgabe.

Allein in diesem Drama, wo dieser Begriff das Wort des Rätsels hätte sein sollen, bleibt er wie schematisch im Hintergrunde.

Das nimmt aber nichts von dem dramatischen Werte des Werkes, das, trotz dem Künstlichen, das wir hervorgehoben haben, im ganzen so ungemein wirksam ist, daß mit ihm der Einfluß des deutschen Theaters auf das Ausland begann. „Die Ehre“ ist, trotz der sozialen Tendenz, das Drama der reichen Bourgeoisie, für welche

die Moral sich von den alten Standesvorurteilen, die eben mit dem Sinken des von ihnen aufrecht gehaltenen Standes schwinden, befreit hat und sich in die berühmten Worte Guizots: „Enrichissez — vous!“ zusammenfaßt.

Daß diese Moral Sudermann nicht angeboren ist, erkennt man hier kaum. Daß er hingegen eine kräftige Künstlernatur und vor allem um die Moral der Menschenwürde bekümmert ist, erkennt man aus seinem Romane „Frau Sorge“, wo er eben ohne den Vorsatz unmittelbar den Lesern zu gefallen, jedwede These, die immer etwas Gezwungenes hat, beiseite ließ und in der weiteren Form sich besser aussprechen konnte.

Dieser Robert, den wir hier in einer etwas farblosen und undankbaren Rolle eines naiven jungen Mannes sehen, der ankommt, um alle zu retten und nur die Schläge kriegt, ist auch in „Frau Sorge“ mit tiefer Ausführlichkeit entwickelt, wodurch jener so sympathische Charakter, für den die Aufopferung zur Lebensnotwendigkeit wird, künstlerische Würde und Bedeutung gewinnt. In dem Romane haben seine Schmerzen und seine Bemühungen, den Zwillingen die verlorene Ehre wiederzugeben, ein Wahrheitsgepräge, das rührt; hier dagegen ist es mehr wie das Emporschnellen einer konventionellen Puppe, das konventionellen und gesellschaftlichen Forderungen entspricht. Paul Meyhöfer in „Frau Sorge“ ist ein menschliches Individuum, das wir in der naiven Tiefe seines Herzens von seinen ersten Eigentümlichkeiten bis zu seiner unüberwindlichen Scheu, bis zu seinen kindischen Träumen kennen; der unserem Herzen nahe gebracht ist durch seine fast stumme, aber sein ganzes Herz erfüllende Liebe zu seiner unterdrückten und gleich ihm schweigsamen Mutter; und seine schüchterne, im Tiefsten seiner Seele fast verborgene Liebe zur guten Elsbeth, eine Liebe, die immer zurückgedrängt wird durch die Lebenssorgen, die ihn nicht zu Atem kommen lassen, erscheint uns wahr und jener unbewußt heldenhaften Persönlichkeit gemäß.

Man darf hingegen behaupten, diese im Geiste des Dichters festgewurzelte und lebendige Gestalt habe bei dem Verlassen seines ostpreußischen Moorlandes und beim Anlegen städtischer Kleider viel von der Echtheit seiner Art verloren, habe jenen Lebenshauch, jenes freie Strömen des Blutes eingebüßt, die wir unter der Bluse des Landmanns sahen.

Robert ist leise typisch, fast konventionell geworden: er ist der rechtschaffene junge Mann am Ende des neunzehnten Jahr-

hunderts. Nur wer „Frau Sorge“ gelesen hat, weiß, daß die Figur Robert Heineckes ein verblaßtes städtisches Abbild des Bauern vom Moorgrund ist.

Vater und Mutter Heinecke sind vorzüglich gelungene Figuren aus dem niederen Volke von Berlin, mit ihrer unbewußten Unsittlichkeit, ihrem knechtischen, äußerlich unterwürfigen Wesen gegen die Reichen und ihrem inneren Neide und Mißgunst gegen sie. Kein Zug ist verfehlt: sie sprechen ihren Berliner Dialekt, und die erbärmliche, unbefangene Nacktheit ihrer sittlichen Verkommenheit ist mit solcher Kraft gezeichnet, daß im Vergleich mit ihnen die Gesellschaft des Vorderhauses etwas blaß und farblos erscheint.

Aber nicht nur infolge des Gegensatzes oder aus Mangel an Anschaulichkeit sind die Figuren des Vorderhauses matter geraten: die Gesellschaft legt durch Erziehung und Sitte einen Firnis über die Charaktere, und um sie in ihrem wahren Leben herauszufinden, muß man ziemlich viel wegkratzen. Das war auch hauptsächlich die Ursache, daß Anzengruber seine Personen am liebsten unter Bauern wählte.

Der Gegensatz zwischen Vorder- und Hinterhaus ist indes nicht neu. Um von früheren Beispielen aus der Litteratur, bei Freytag und Benedix, abzusehen, hatte Sudermann ein schönes, frisches Beispiel vor sich im „Vierten Gebot“ Anzengrubers. Der Wiener Pöbel entspricht im großen und ganzen dem Berlinischen: er ist in seinem Elend und der daraus stammenden sittlichen Verkommenheit kosmopolitisch — wie auch die sittliche Verkommenheit der müßiggängerischen Reichen in aller Welt die gleiche ist —; nur ist der Grad des Elends und der Verkommenheit stärker bei den Schalanters als bei den Heineckes. Richtig bemerkt A. Müller-Guttenbrunn über diese beiden Dramen, denen in gleichem Maße die Benennung „sozial“ zukomme: „Die sittliche Wirkung, die Anzengruber noch nach den Grundsätzen der alten Schule, durch tragische Sühne anstrebt, die erreicht Sudermann nach denjenigen der neuen, durch jene furchtbare, alltägliche Wahrheit.“

Die Pepi Schalanter besitzt trotz ihrer bodenlosen Verworfenheit einen Rest von angeborenem Seelenadel und von Güte, was ihrer Figur einen leise romantischen Zug verleiht und an die Marguérite Gauthier von Dumas erinnert. Alma Heinecke hingegen ist ganz fin de siècle mit ihrer „naiven Verdorbenheit unter dem Flaume kindlicher Unschuld.“ Es ist eine sehr charakteristische Figur, ge-

reift in der verdorbenen Atmosphäre der Großstadt, unter den dazu denkbar günstigsten Verhältnissen einer Proletarierfamilie in allen Graden der Sittenverderbtheit, vom alten Heinecke, der noch den rauhen Schein des armen Ehrenmannes bewahrt, bis zu Almas älterer Schwester Augusta und ihrem Manne, die sich zu Vermittlern des unsauberen Liebesverhältnisses zwischen Alma und dem jungen Mühlingk hergeben — ein geradezu aus der Verderbnis emporgeschossener Pilz, der nie die Gesundheit gekannt hat.

Der Gegensatz zwischen diesem vollkommenen Erzeugnis der unreinen Berliner Luft, das schön anzusehen, zierlich und auch mit einem leichten Bildungsfirnis überzogen ist und dem guten Robert ist vorzüglich durchgeführt. Als dieser ihren Fehltritt erfahren hat, ihr von Reue redet und beim Gedanken, daß die Trennung vom Geliebten sie zur Verzweiflung bringen könnte, ihr sagt:

> Robert. Du liebst ihn wohl sehr?
> Alma. Wen?
> Robert. Wen? Jenen!
> Alma. O ja!
> Robert. Und wenn du ihn ganz verlierst, — fühlst du, daß du dran zu Grunde gehen würdest?
> Alma. O nein!

— so sehen wir sie beide in diesem raschen Dialog nackt vor uns stehen: den Idealisten und das lustige Berliner Mädchen.

Solcher raschen Züge, die dramatisches Talent offenbaren, giebt es viele in diesem Schauspiel, das durch seine Vorzüge wie durch seine Fehler, durch die weise Mischung von Altem und Neuem, ganz darnach angethan war, seinem Verfasser das große Thor der Berühmtheit angelweit zu öffnen. Wir wollen jetzt weiter sehen, was er auf dem eroberten Platze aufzubauen gewußt hat.

* *
*

Trotz den Besorgnissen der deutschen Theaterzensur gehört Sudermann nicht zu jener Art von gefährlichen Schriftstellern, die wie Boileau sagte:

> . . . de l'honneur en vers, infames déserteurs,
> Trahissant la vertu sur un papier coupable
> Aux yeux de leurs lecteurs rendent le vice aimable

und die geradezu Volksfeinde sind. Ja, ein schauderhafteres und zugleich, man fühlt es, treueres Bild des Lasters als in Sudermanns zweitem, vielbestrittenem Drama „Sodoms Ende" (1891) ist nicht leicht zu finden. Wohl hatte Max Nordau recht, als er Sudermann gegen die Anklage, die durch die berüchtigte Lex Heinze erhoben wurde, verteidigte und ihn „eine keusche Natur" nannte.

Und das ist er, weil er eine gesunde und kräftige Natur ist, von der alles Krankhafte, alles faisandé, abprallt. „Sodoms Ende" möchte man fast ein starkes und lautes Abprallen der Kultur und des müßigen und verseuchten Lebens der Hauptstadt von seiner noch gesunden Natur eines kräftigen Teutonen nennen. Es gehört eine dicke Schicht von verdorbenem Humus dazu, von allerartigen Abfällen menschlicher Laster, wie eine lange Kulturzeit sie in einer Großstadt aufhäuft, damit jene raffiniert verdorbene Kunst entstehe, jener Duft des Lasters, der einem Babel eigen ist. Und aus unzweifelhaften Zeichen zu schließen, ist Berlin zu dieser traurigen Reife gelangt.

Diese „fleurs du mal", welche von selbst auf heimischem Boden aufgesproßt, mit ungesunder Wollust den bereicherten Bürger zu berauschen anfangen, üben keinen dauerhaften Zauber auf den Verfasser von „Sodoms Ende". Er versteht es hingegen, die Gefahren aufzudecken, die hieraus drohen und die ungeheure Leere, die sie unter ihrem prunkhaften und prächtigen Aeußeren bergen.

„Sodoms Ende" ist eben das Drama des Untergangs eines Talentes und eines Lebens durch das Laster und die Verderbnis einer Großstadt. Als Vertreterin derselben herrscht darin ein Weib, Adah Barczinowski, welche die Rolle des bösen Genius spielt: der geniale junge Künstler, der Held des Dramas, wird durch sie in die Laster eingeweiht und zum Verderben geführt.

Wir erwarten in ihr die zügellose Gier, die wilde Ueppigkeit einer modernen Messalina zu finden. Doch nichts von alledem! Adah Barczinowski besitzt weder die glühende Leidenschaft noch die übermächtige Sinnlichkeit anderer lasterhafter Weiber in anderen Zeitläuften: „mit den Allüren der Leidenschaft" ist sie „kalt wie ein Hundeschnäuzchen". Ihr Laster ist raffiniert. Sie ist durch zu verschiedene Kulturen hindurchgegangen, sie hat zu viele Bücher gelesen, sich zu viel mit Kunst abgegeben, sie hat zu viele widerstreitende Meinungen gehört, zu viele Genüsse verschiedenster und verwickeltester Art durchgekostet, als daß nicht die

Fähigkeit zu weiterem Genusse in ihr ganz versiegt wäre. Adah ist eine Persönlichkeit, die der Dichter mit großer Eindringlichkeit vertieft hat, und sie verdient es, neben Alma Heinecke gestellt zu werden, neben jenes dem Laster verfallene naive Mädchen. Nicht etwa ungesättigtes, immer wiedererstehendes Verlangen jagt sie von Genuß zu Genuß: sie, sowie jener Künstler Willy, der zu Grunde geht und diesem Genußfieber nicht widerstehen kann, werden zur tollen, rastlosen Vergnügungs- und Lasterjagd durch die Angst getrieben, durch die Nerven — denn von diesen elenden Menschen bleibt nichts als Nerven. Nicht eigentlich aus innerer Bosheit begehen sie ihre schlechten Handlungen: sie werden durch die Nerven zu denselben hingerissen, sie sinken in Niedrigkeiten herab, aber nur weil „c'est plus fort que moi" — wie Adah sagt, wie Willy wiederholt.

Im Grunde sind sie keine Schuldigen: die große Schuldige ist die Widernatürlichkeit des Großstadtlebens. Nicht diese „armen Märtyrer des Vergnügens", nicht diese Automaten, für die von der großen, weiten Schöpfung nichts vorhanden ist als die mehr oder weniger phantastisch ausgeschmückten vier Wände, und von allen Fähigkeiten des menschlichen Verstandes keine andere als Witze zu reißen („Der Witz vertritt uns die Natur, vertritt uns die Wahrheit, vertritt uns die Moral"): die große Schuldige ist Babel, ist — Sodom.

Der Vorwurf des Dramas ist sehr gut ausgeführt, bis auf den etwas theatralischen Schluß. Adah Barczinowski hat Sodoms Ende, das große Gemälde Willy Janikows gekauft, eines jungen Malers, der eben den ersten Preis der Brüsseler Ausstellung erhalten hat, und mit dem Gemälde den Maler selbst, den sie mit sich durch den Strudel des Weltlebens schleppt.

Doch Adah merkt, daß Willy von der Vergnügungsjagd müde, daß er unzufrieden ist. Sie denkt daran, ihn zu verheiraten, und zwar mit ihrer Nichte Kitty, die auch ein seltsames und doch nicht seltenes Produkt der heutigen Ueberkultur und Verderbnis ist. Kitty hat von der skrupellosen Umgebung, in der sie lebt, die ganze äußere Verderbnis aufgenommen, die sie einsaugen konnte und die zu ihrer jugendlichen Gestalt von gesunden Trieben und einer gewissen naiven Unsicherheit im Gegensatz steht. Sie wird auch vom Zauber erfaßt, den Willy auf seine Umgebung und besonders auf die Weiber ausübt.

Wie man sieht, ist es ein schändliches Uebereinkommen, die Nichte der eigenen Geliebten zu heiraten, unter der selbstverständlichen Voraussetzung, das frühere Leben fortzuführen. Willy sträubt sich anfangs dagegen, zuweilen empfindet er Ekel vor seiner Handlungsweise, aber zuletzt giebt er nach — „rin ins Joch also". Vergebens warnt ihn der gute Professor Riemann, ein halber Philister, vor dem Verderben, in das er rennt, einem nicht nur sittlichen, sondern auch physischen Ruin, der völligen Zerstörung seines Talents und seiner Zukunft, denn so könne er nicht mehr arbeiten. Vergebens kehrt ihm auch dann und wann die leidenschaftliche Sehnsucht nach Arbeit zurück, nach Thätigkeit, nach einem ehrlichen Leben — die Sehnsucht des Unglücklichen, der am Erstickungstode stirbt, nach reiner Luft — nach „Reinheit!"

Das schreckliche Weib, das bloß aus Nerven und kalter Leidenschaft zusammengesetzte Weib verwickelt ihn wieder in ihre Schlangenwindungen. Und er sinkt noch tiefer und zieht andere in sein Verderben mit.

Sudermann hat mit der ihm eigenen dramatischen Geschicklichkeit den Gegensatz zwischen der tiefen Verderbtheit der Umgebung der Adah Barczinowski und der Familie Willys dargestellt, einer ehrsamen Bürgerfamilie, die thätig, rechtschaffen und würdevoll ihre Armut trägt, ihre Herabgekommenheit vom früheren Wohlstande. Den schärfsten Gegensatz zu der selbstischen Welt, in der Adah lebt, bildet die Liebe der beiden alten Janikow zu einander und die Anbetung für ihren genialen Sohn, für den alle sich aufopfern, nicht nur die Eltern, sondern auch Cramer, ein Student, der mit ihnen lebt, und Clärchen, eine sehr schöne Blondine, die Tochter von Willys Professor, die er von einem Modell hatte, und beim Sterben seinem Lieblingsschüler anvertraute. Sie ist das letzte Opfer des unglücklichen Schiffbrüchigen von Sodom. Sie brennt auch im innersten Herzen für das junge Genie, und Willy in seiner hülflosen Sehnsucht nach Reinheit möchte sich instinktiv an die unbefleckte und wehrlose Reinheit der Jungfrau klammern, die unter seinem Dache lebt.

Und in einer Nacht, als er gegen Morgen angeheitert heimkommt, während der alte Vater das Haus verläßt, um in die Meierei zu gehen, wo er die Arbeit leitet, die alte Mutter, nachdem sie dem Manne das Frühstück vorbereitet, wieder zu Bette gegangen ist, und Cramer, der edelmütige Cramer, die Rede

auswendig lernt, die er Willy zu Ehren halten soll, schleicht sich der Unselige, dem die schlecht verdauten individualistischen Theorieen Adahs den Kopf verwirrt haben („Du bist ein Gott .... Du kannst alles und darfst alles ... es kleidet dich"), in Clärchens Zimmer.

Der vierte Akt ist die Folge davon. Die dramatische Wirkung ist aufs höchste gesteigert. Sodom steht in seinem vollsten Glanze. Es ist das Fest, das man seit dem ersten Akte vorbereitete, die Quadrille und die Vereinigung jener ganzen Gesellschaft, wo die Männer hingehen, um sich zu unterhalten, aber ihre Frauen nicht mitnehmen („Meine Hausehre bring' ich hierher doch nicht mit"): die Verlobung Kittys mit Willy soll an dem Abend öffentlich gemacht werden. Und jetzt folgen die Schläge blitzschnell aufeinander. Willy ist leidend. Er hat Fieber. Und vor der Katastrophe erblickt er das gelobte Land, das er nicht betreten soll. Er entdeckt in Kittys Liebe die Kraft, die ihn erlösen und noch rein machen soll. Eine neue Freude und ein neues Leben erscheinen vor ihm. Man bietet ihm auch eine große Bestellung für Amerika an. Er wird dort mit Kitty ein neues, gesundes, von Arbeit ausgefülltes Leben anfangen. Allein seine Schuld, die er vergessen will, rächt sich. Clärchen hat sich in den Kanal gestürzt vor seinem Atelier, das ihm Adah glänzend eingerichtet hat. Man bringt ihm die Leiche der Unglücklichen ins Haus. Willy entfernt Kitty unter einem Vorwande: „Dort geht meine letzte Hoffnung fort," sagt er, indem er ihr mit dem Blicke folgt. Und ein Blutsturz kommt zu rechter Zeit, um seinem Leben ein Ende zu machen, einem unnützen und schädlichen Leben, wie das eines kranken Gliedes.

Man hat gemeint, Willy sei kein echtes Talent (mithin — eine recht sonderbare Logik! — auch sein Dichter nicht): sonst wäre er nicht so elend zu Grunde gegangen. Sudermann bemerkt in der That durch den Dr. Weiße, den Raisonneur dieses Dramas, wie Graf Trast es in der „Ehre" ist, daß große Geister sich von jener verderblichen Welt zu befreien wissen und nur hindurchgehen: das beweist aber nichts gegen ihre Verderblichkeit. Und daß Sudermann jene Welt mit einer solchen Energie geschildert hat, ist eben sein Hauptverdienst. Denn die traurige Geschichte Willys, die Geschichte seiner schlaffen Liebe, eines jener Verhältnisse, die der Langweile und den Nerven ihre Entstehung verdanken, und welche

die französischen Romanschriftsteller das große Unrecht hatten, mit Vorliebe und unter allen Farben darzustellen — diese traurige Geschichte ist nicht der Schwerpunkt des Dramas. Man könnte auch bemerken, ohne Clärchens Selbstmord, der etwas theatralisch und gerade am passenden Orte und zur passenden Zeit geschieht, hätte sich Willy vielleicht noch retten können. Was sich aber nicht retten läßt, was sich nicht ändern läßt, ist jene Welt, ist jene Gesellschaft, die sich in ihr eigenes Verderben stürzt und sich von Menschenfleisch nährt, ist jene Vereinigung von Halbheiten und von nach Genuß hungrigen Leuten, von Schiffbrüchigen des Lebens und von Menschenruinen, die mit Gesellschaftskleidern bedeckt sind.

Sudermann, der in „Heimat" ein sehr schönes Exemplar eines Anhängers der Herrenmoral darstellen sollte, einen Uebermenschen ins Weibliche übersetzt, zeigt hier das ganze innere Elend und das fürchterliche Unheil der individualistischen oder richtiger egoistischen Moral. So redet jene kalte und gelangweilte Messalina von „rotglühenden Freuden", und es heißt von diesen Leuten: „Bestien sind wir alle, es kommt nur darauf an, daß unser Fell schön gestreift sei. Und eine besonders schön getigerte Bestie nennen wir eine Persönlichkeit."

Der theatralische Teil mit seinen grellen Kontrasten wird getadelt werden und untergehen können. Aber der Teil, worin jene lasterhafte Welt geschildert wird, die wie gewisse Fische beim Sterben glänzendere Farben annimmt, ist ein Werk, das bleiben wird, als ein Dokument der Zeit, die vom entrüsteten Dichter gebrandmarkt wurde: fecit indignatio versum.

* *
*

Ein Seitenstück zur „Ehre" scheint das Drama „Heimat" (1893) zu bilden. Ehre, Heimat sind zwei bedeutungsvolle Kollektivworte, welche verschiedene, aber gleich heilige, gleicherweise von den Jahrhunderten geweihte Gefühle wachrufen. Sie sind beide fest im Herzen des neueren Menschen gewurzelt, denn sie bilden die sittliche Grundlage der Welt. Daran rütteln, heißt gewissermaßen die Säulen erschüttern, auf denen sie ruht.

Und in der That wagte es der Dichter nicht, die von diesen beiden Worten ausgedrückten Begriffe direkt anzugreifen; er wagte es nicht, deutlich seine eigene Meinung auszusprechen, noch ihre

Falschheit an den Tag zu legen. Er begnügte sich damit, neben die Weltanschauung, die sie ausdrücken, die ganze Falschheit und Beschränktheit, die sich um ihre alte und ehrwürdige Bedeutung gebildet hat und die ganze lebensvolle Welt zu stellen, die außerhalb derselben gewachsen ist und gleichwohl auch ein Recht zum Dasein haben möchte. In der „Ehre“ wurde als Versöhnungsmittel vorgeschlagen, an die Stelle des Wortes Ehre das Wort Pflicht zu setzen, und Vorder- und Hinterhaus bekräftigen den Frieden durch eine Heirat. In „Heimat“ ist keine Versöhnung da: die zwei Weltanschauungen stehen einander zu schroff gegenüber; und die des engen Familienregiments geht mit dem alten Oberstlieutenant, der auch im Sterben der rebellischen Tochter nicht vergiebt, symbolisch unter.

Der Gegensatz zwischen diesen beiden Prinzipien ist mit großer dramatischer Wirksamkeit dargestellt, mit einer Steigerung, einer Kraft bis zur letzten Schlußkatastrophe, die den Erfolg des Dramas sicherten, mit einem solchen Gleichmut gegen beide Seiten, daß jeder Zuschauer ohne Anstoß seine eigene Meinung behalten kann, und der Dichter hält mit der seinigen auch am Schlusse zurück. Man hat ihm daraus einen Vorwurf gemacht. Mit Unrecht. Denn dadurch, daß er sich zurückzieht, läßt er beide Strömungen frei in ihrem Lauf, und ihr Zusammenprall wird umso mächtiger.

Große Schauspielerinnen haben aus der Magda eine Glanzrolle gemacht, und sie hat auf diese Weise die ganze Welt durchwandert und die verschiedensten Parterres ergriffen und erobert. Dazu hat auch jene äußerlich prächtige und glänzende Rolle in Magdas Erscheinung beigetragen, die das Publikum besticht, und zwar nicht nur das Theaterpublikum. Man muß indes gestehen, daß in der Gestalt der berühmten Sängerin jener Luxus, jener Prunk und Reichtum nötig waren, und man kann sie sich nicht anders vorstellen.

Wir haben es also mit einer modernen, einer naturalistischen Produktion zu thun, einem von jenen neuesten Werken, die schon beim bloßen Erscheinen die Kritik reizen, und durch jenen angeborenen Hang zum Klatsche, der im Menschen liegt, die Aufmerksamkeit der Leute erregen.

Welches Gaudium war es, in diesem Drama Theatereffekte herauszufinden, schöne Reden, dramatische Tiraden herauszuheben, und zuletzt eine Scene mit den alten Sardouschen Pistolen!

Wenn man das Aeußere des Stückes betrachtet, so sieht

man eine Aehnlichkeit mit der alten Routine, eine Bühnengeschicklichkeit, eine dramatische Konzentration, durch welche auf der Bühne selbst, in der gleichen Wohnstube, sowie in dem gleichen Salon, jedes Ereignis geschieht; ohne sichtbare Anstrengung sind die alten aristotelischen Einheiten gewahrt, auch die der Zeit, denn in vierundzwanzig Stunden wickelt sich alles ab. Und dennoch, wenn man die Personen und die Handlung betrachtet, so sieht man in diesem Drama den Stempel unserer Zeit, der Epoche um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts, wo eine neue Moral kühn eine andere, ernste und strenge verdrängen will; und die alte altruistische Familienmoral wehrt sich mit der Härte des rechtmäßigen Herrn, der ein heiliges Recht verteidigt.

Magda, die als junges Mädchen von ihrem Vater verstoßen wurde, weil sie seinem Befehl, den Pfarrer zu heiraten, nicht parieren wollte, welche dann, ihren eigenen Kräften überlassen, sich eine glänzende, unabhängige Stellung schuf und keinem als sich selbst gehorchend in der großen Welt ihre Persönlichkeit aufs vollständigste entwickelte — „das Leben im großen Stil, Bethätigung aller Kräfte, Auskosten aller Schuld, was In-die-Höhe-kommen und Genießen heißt" — Magda vertritt die individualistische Moral, dieses Recht für sich zu leben: „Ich bin ich — und durch mich selbst geworden, was ich bin."

Ihr Vater, der alte Oberstlieutenant a. D. Schwartze, vertritt streng die alte Moral, „die gute, alte, sozusagen familienhafte Gesittung". Er hält sein Haus und seine Familie unter der Herrschaft seines Willens, der immer von einer strengen Pflicht bestimmt, aber mit militärischer Unerbittlichkeit geltend gemacht wird. „Ich glaube, mein altes Bataillon zittert heute noch!", bemerkt er mit Stolz. Jetzt hat er sich auf fromme Werke, innere Missionen, Suppenanstalten geworfen, zur Bändigung des Geistes der Empörung, der durch die Welt zieht, und sie aus den Fugen zu reißen droht, nach Kräften beizutragen, denn

> „schließlich liegt es doch nahe, daß ein alter Soldat das bißchen Mark, das ihm der Thron übriggelassen hat, dem Altar zur Verfügung stellt — denn — e — das gehört doch zusammen — nicht wahr?"

Es ist eben der Vertreter des Altars, der Pfarrer Heffterdingk, mit einer idealen und hohen Seele, der diesem ganzen schwerfälligen und düsteren sozialen Kreise Leben giebt. Er er-

klärt gewissermaßen den Grund, die höhere Idee, weshalb das alles Leben und Recht zum Leben hat, und die zwei Weltauffassungen stehen sich nackt gegenüber: die der Aufopferung für die anderen, der Autorität, der Liebe, und die des Individualismus, der Freiheit und des Kampfes — Christus und Nietzsches Antichrist.[1]) Pfarrer Heffterdingk ist eine reine Idealfigur. Er erinnert zwar durch seine Rolle im Drama und durch die Liebe zu Magda, der er hat entsagen müssen, an den Pastor Manders in Ibsens „Gespenstern"; er hat aber vor diesem den Vorteil voraus, daß er die evangelische Gesinnung im vollsten Lichte darstellt, während Manders mit seinen bloßen guten Absichten und geringem Verstand nur zu einer Fratze wird. Sudermann hat auch die Klippe zu vermeiden gewußt, aus ihm zu sehr einen Idealmenschen, ein rührseliges Musterbild zu machen. Gegenüber der rücksichtslosen Offenheit Magdas sehen wir ihn lebendig vor uns in seiner evangelischen Einfalt und seiner tiefen Durchdringung des Menschenherzens — eine Figur, die mit einem Schlage den ganzen alten Lebenskreis erhebt und ihm Daseinsberechtigung giebt.

Und Magda erkennt die Ueberlegenheit dieser völlig selbstlosen Natur, sie, die Erfahrungen gemacht hat, ja die es als selbstverständlich zugiebt, daß jeder zu seinem eigenen Vorteil handelt:

> „Sie sind gescheit, gescheit — so einfältig Sie auch manchmal scheinen. Ihr Herz hat Fühlfäden für andre Herzen und umschlingt sie und zieht sie heran . . . Und Sie thun es nicht für sich. — Und das ist schön, das ist tröstlich . . . Die Männer da draußen sind Bestien, gleichviel, ob man sie liebt oder haßt. Aber Sie sind ein Mensch. Und man fühlt sich als Mensch in Ihrer Nähe."

Die Schilderung des Kleinstadtlebens ist sehr gut gelungen, mit den Damen vom Komitee und der pikanten Scene, worin Magda mit ihrem Unabhängigkeitsgefühl ausbricht und die würdevollen frommen Damen skandalisiert.

„Heimat" ist nicht nur ein glückliches soziales Bühnenstück; es bietet auch fest gezeichnete Charaktere, trotz der leichten Uebertreibung nach dem Effekt oder nach der Rührseligkeit hin. Schade, daß die ganze spannende Handlung sich auf eine unverzeihliche

[1]) Wie Leo Berg, „der Uebermensch in der modernen Litteratur," dazukommt, zu erklären (S. 210), Magda sei „nichts als eine Dämonin der Konvention, das ärgste Philisterweib, das seit den Tagen der seligen Birch-Pfeiffer auf die Bühne gekommen ist", ist für mich ein Rätsel.

Naivetät des alten Schwartze gründet, der voraussetzte, daß seine aus dem Hause gejagte Tochter so geblieben sei, wie sie damals war, als sie von ihm schutzlos in die Welt hinausgestoßen wurde, und daß er nach zwölf Jahren der Abwesenheit von ihr das fordert, was er zwölf Jahre vorher nicht gefordert hatte, nämlich daß sie bei den Ihrigen bliebe.

Das Schauspiel in vier Akten „Maria und Magdalena" von Paul Lindau (1872) — bekanntlich hat man Sudermann eine verbesserte Auflage von Paul Lindau genannt — hat ebenfalls eine große Theaterdiva zur Heldin. Ueberraschend sind die Aehnlichkeiten zwischen den beiden Stücken. In beiden wird die Heldin in ungerechter, ja fast lächerlicher Weise vom Vater verjagt, und ihr Name darf in der Familie nicht ausgesprochen werden. Beide kehren glänzend und gefeiert, natürlich mit einem italienischen Kriegsnamen, obwohl die Lindausche Heldin bloß eine Schauspielerin ist, in ihr Provinznest zurück, wo ihre Familien wohnen, und sie werden von der hohen Obrigkeit zum Spielen fast gezwungen. Lindaus Maria Verrina, eigentlich Werren, hat ein geliebtes Schwesterlein zurückgelassen, das sie jetzt groß geworden wiederfindet, und diese ist, wie die Schwester der Magda, die einzige Person, die mit Liebe der in der großen Welt Verlorenen gedenkt; und wie Magda ihrer Schwester Blumen sendet, so sehnt sich Maria, ihre Ely wiederzusehen. Beide haben eine Stiefmutter, die zum großen Teile die Ursache ihres Unglücks und ihres neuen Glückes sind. Dem Feste, auf dem Maria in ihrem Glanze am Arme eines hohen Adeligen erscheint, der nur mit Fürstinnen tanzt, wovon in „Heimat" nur berichtet wird, wohnen wir im Lindauschen Drama bei.

Die Aehnlichkeiten des Stofflichen in beiden Dramen sind so auffallend, daß man fast an ein Plagium denken möchte. Und doch welch ein Unterschied im Gehalte beider Werke! In Magda das Individuum, das sich innerlich von einer Gesellschaft befreite, die sie aus ihrem Schoße vertrieben hat. Sie hat sich an das neue Milieu vollständig angepaßt, genießt ihre Freiheit, die Freude, die ihr das im Kampfe triumphierende Leben schafft: in Maria ein Mädchen, das in ihrem Abenteuerleben ein Tugendspiegel geblieben ist. „Es lebt kein Wesen unter der Sonne", wird von ihr ausgesagt, „das sich einer unerlaubten Vertraulichkeit mit ihr rühmen dürfte." Sie ist spröde und würdevoll, und

wird sogar etwas zimperlich. Sie zieht ihre Hand oder ihren Arm zurück, als sie bemerkt, daß der Fürst sie zu leidenschaftlich bewundert, und flüstert: „Man wird ja ganz ängstlich, Durchlaucht!" Sie findet sich unbehaglich in der Bohème, wo sie es zur Königin gebracht hat, und sehnt sich im Grunde nach dem sanften Familienjoch zurück. Bei Magda ist die Heirat mit Keller ein verhaßtes Urteil, dem sie sich nur aus Liebe zum alten Vater und vor allem zu ihrem Kinde beugen würde. Bei der Maria setzt die Heirat mit einer verliebten Durchlaucht ihrem ganzen Leben die Krone auf, und diese sühnt gewissermaßen ihre Flucht aus dem heimatlichen Neste und den Gesetzen der Gesellschaft und führt sie in die Abhängigkeit des Frauenlebens zurück. In „Heimat" wird der Familienmoral der Fehdehandschuh hingeworfen; in „Maria und Magdalena" triumphiert sie. Welche Aenderung in der Weltanschauung der beiden Werke, die bloß zwei Jahrzehnte von einander abstehen! Und Paul Lindau war und ist doch kein Heiliger und kein Mann des Rückschritts!

* *
*

Wie „Heimat", so ist auch „Die Schmetterlingsschlacht" (1895) ein Milieudrama, ein naturalistisches Lustspiel, in dem die Handlung eine untergeordnete Bedeutung hat, in dem die Charaktere durch die Zustände und das Elend des Lebens gleichsam zerdrückt werden und das Ergebnis des Kampfes gegen Elend und Not sind, sowie gegen das ängstliche Bemühen, sich in einer anständigen Lage zu erhalten.

Und diese Milieuschilderung des kleinen Bürgertums ist in der Komödie sehr gut gelungen. Sie ist gleichsam beschlossen und zu allgemeiner Bedeutung erhoben durch das Symbol jener Schmetterlinge, jener glänzenden und gebrechlichen, wehrlosen und vergänglichen Dinger, welche die Töchter Hergentheim auf Fächer malen.

Lastet das anstandsvolle Elend gewisser bürgerlicher Kreise wie eine Verdammnis auf den Männern, so ist es für Frauen, die noch mehr als jene von den Menschen abhängen müssen, ein wahres Verhängnis. Ein Mann kann sich noch immer durch seine Arbeit und sein Talent aus der Enge seiner Lebenslage erheben; aber für „schöne, wohlerzogene und sittsame Mädchen" ist Arbeit eine ungemein schwere Last, die erbärmlich belohnt wird.

Sie sind nur auf ihre Schönheit und Jugend angewiesen, auf den Reiz, den sie auf die Männer ausüben. Und die Mutter der drei Mädchen, die Witwe des Steuerinspektors Hergentheim mit 640 Mark Jahrespension, womit sie ihre Töchter großziehen und ihnen eine standesgemäße Bildung geben soll, ersehnt Tag und Nacht die reiche Heirat einer oder der anderen Tochter, welche die ganze Familie endlich aus dem elenden Leben, das sie zu führen gezwungen sind, reißen soll.

Und die Mädchen wissen, daß sie sich artig, gefällig und sittsam zeigen müssen, um den ersehnten Befreier zu finden. Es ist ihre Pflicht. Eine muß sich für die anderen aufopfern.

Die drei Schmetterlinge sind in den verschiedenen Abstufungen ihrer Triebe gezeichnet, in ihren kleinen Schlachten, die sofort durch Frieden und Eintracht vor der schrecklichen Not eines jeden Tages beendet werden. Die älteste, Elsa, hatte auch schon den Mann gefunden; aber sie hatte Unglück und blieb im Alter von einundzwanzig Jahren Witwe. Ihr Mann hatte Bankrott gemacht und jagte sich eine Kugel durch den Kopf. Laura ist die schönste. Sie ist stolz auf ihre Schönheit und träumt nur von einem Grafen. Rosi ist die jüngste. Alle nennen sie ein Schaf. Sie ist noch nicht schön: „das wird später werden, so gegen siebzehn Jahr." Aber sie ist die genialste in der Familie, und sie malt ihre Schmetterlingsschlachten mit Leidenschaft. Sie legt ihre Seele hinein; und ihre Muster sind in der Fabrik, für welche die drei Mädchen arbeiten, stets begehrt.

Rosi ist die naive Künstlerseele. Halb kindisch, phantastisch, voll Herz für ihre Familie, opfert sie sich für alle. Ein sonderbarer und stürmischer Charakter in ihrer Naivetät, wie sie eben Sudermann darzustellen weiß. Durch die Einfalt des Herzens und das von ihrer Umgebung angelernte Wissen gleicht sie der Kitty von „Sodoms Ende". Sie ist auch eine Treibhausfrucht unsrer alten Kultur.

Durch die Fächer verknüpft sich in die Handlung auch der Kreis des Geschäfts, wo die Zeichnungen verkauft werden. Und es erscheint auf der Bühne der alte Winkelmann, geizig und schlau, der Reisende Keßler, der noch schlauer ist als er. Keßler ist ein mit großer Feinheit und Wahrheit gezeichneter Typus, voll Humor und unversieglichen Witzes, welche den Unwillen über seine sittliche Nichtswürdigkeit in uns nicht aufkommen lassen. Diese ist auch

eine natürliche Frucht, ein gewerbsmäßiges Produkt des Organismus der Großstadt. Und Keßler, der Reisende, der, wenn er zweiter Klasse fährt, meistens für einen Offizier in Zivil gehalten wird, lustig und flink, ist ein Typus vollständiger Anpassung an die Lebensbedingungen. Alle unnützen Fähigkeiten, wie Ehrlichkeit, Tugend, sind in ihm abgestorben, und er ist nun mit seinem absoluten gesunden Menschenverstande, mit seinem praktischen Sinne, seiner außerordentlichen Kaltblütigkeit und der wunderbaren Geschicklichkeit, sich aus Verlegenheiten zu ziehen, ein wahrhaft glücklicher Mensch: „Ne, was ist das Leben für ein Vergnügen, Kinder! Manchmal, wenn ich einen so recht begaunert hab', so mit Aplomb, weißt du, das Fell über die Ohren gezogen, dann is mir immer janz fromm vor lauter Glück. Dann könnt' ich beten vor lauter Vergnügen."

Der Gegensatz zu Keßler ist Max, der einzige Sohn des alten Winkelmann, eine Idealistenseele. Er ist zusammen mit der von Winkelmann verjagten Mutter im Elend aufgewachsen, und er gehört, trotz der Anwartschaft auf die Million seines Vaters, zu den Erniedrigten und Unterdrückten. Er wird von seinem Vater mißhandelt, beleidigt, in den Staub getreten. Und so wird er schließlich auch von seiner Braut Elsa, der jungen verwitweten Hergentheim, gering geachtet, obwohl ihr zusammen mit ihrer Familie durch diese Verbindung das glückliche Ende ihrer Leiden bevorsteht.

Elsa ist am meisten Schmetterling. Sie braucht Licht und Wärme und Freude. Sie fühlt ordentlich das Bedürfnis nach Lustigkeit: „Ich thue doch keiner Seele was. Aber irgendwas, wovon man träumen kann, muß man doch haben. Und bißchen lachen will man doch auch."

Und so verbrennt sie sich richtig die Flügel. Schon vor dem Verhältnis mit Max hatte sie eines mit Keßler gehabt, der ihr Zimmerherr war. Deshalb hatte ihre Mutter diesen aus dem Hause geschickt und die sechzig Mark Monatsmiete verloren, um nur die Sittsamkeit zu wahren.

Das Verhältnis dauert aber fort, obwohl Keßler selbst zur Verlobung Elsas mit Max mitgeholfen hat, und Rosi muß die Botschaften hin- und hertragen und die Gelegenheitsmacherin sein. In ihrer erhitzten Phantasie bildet sich nun die Kleine ein, Elsa werde sich eines schönen Tages zusammen mit Keßler umbringen.

Und so läßt sie sich noch mißbrauchen, eine letzte Zusammenkunft der beiden zu Wege zu bringen und ihr beizuwohnen. Keßler ist guter Dinge, macht Rosi betrunken, und da sie von Max überrascht werden, zwingen sie die Kleine, sich für Keßlers Geliebte auszugeben. Dieser sagt den Dienst bei Winkelmann auf und erklärt, er wolle Rosi heiraten. Der Alte will sich nicht darein geben, zugleich seinen besten Reisenden und die Erfinderin der Schmetterlingsschlachten zu verlieren. Max hat seinerseits in der kleinen Rosi eine Bewunderung für sein Zeichentalent und seinen Charakter und eine aufkeimende Neigung zu ihm entdeckt, die er auch teilt, und nunmehr fehlt wenig dazu, daß eine wahre Liebe daraus werde. Er giebt Elsen ihr Wort zurück, verzichtet auf den Vorsatz, seinen Vater zu verlassen, bleibt weiter im Geschäft, und Rosi geht wieder schnell ans Malen der Schmetterlinge.

Der Schluß ist bekanntlich der schwierigste Moment eines Kunstwerkes. Es ist jener Schnitt, der es vom Lebensbaume abschneidet und statt des immerwährenden Flusses der Dinge, der Knüpfung und Lösung menschlicher Beziehungen eine feste und unverrückbare Grenze setzt; an die Stelle der beständigen Bewegung tritt die Unbeweglichkeit, die eine Abstraktion ist. Daher ist der Schluß der Punkt der Künstlerarbeit, wo die Willkür zum Vorschein kommt.

Und umsomehr geschieht das im naturalistischen Drama, das eigentlich kein Ende hat und sich nicht stilvoll in ein Ganzes abrunden läßt, das auch mit dem Tode des Helden nicht endet, weil es vom ganzen Lebenskreise eingenommen wird.

Auch das Ende der „Schmetterlingsschlacht“ ist etwas künstlich. Es mißfällt zwar nicht eigentlich, aber die Absicht, abzuschneiden, tritt deutlich hervor, und jener letzte unerwartete Zug von Empfindungsseligkeit im alten Geizhals Winkelmann ist nur dazu da, um uns über das Schicksal der Rosi und des Max zu beruhigen und die Zuschauer zufrieden nach Hause zu schicken. Da jedoch der Schwerpunkt des Stückes nicht in der Handlung liegt, sondern in der Schilderung des Lebens, so kann ihm die Künstlichkeit des Schlusses nicht viel schaden.

So geschieht ihm auch wenig Eintrag durch jene würdevolle Mutter, die zuletzt ihre Batterien aufdeckt und vor dem alten Winkelmann eine soziale Tirade vom Stapel läßt: „Wissen Sie denn, was ein Pfund Fleisch kostet, Herr Winkelmann? Wissen Sie, was ein Pfund Margarinbutter kostet?“ — was den Gedanken des

Dichters ausdrückt und gleichsam das Wort ist, das den Charakter dieser armen Frau erklärt.

* *
*

Die Personen des Schauspiels in drei Akten „Das Glück im Winkel“ (1896) gehören zu zwei Gruppen, zu zwei Klassen, wie in fast allen Sudermannschen Dramen, und der dramatische Konflikt entsteht aus dem Zusammenstoß einer mit der anderen. Hier jedoch ist es, kann man sagen, mehr ein Zusammenstoß von Sittlichkeitsanschauungen als von Klassen.

Die Herrenmoral, mit ihrer erobernden und rücksichtslosen Kraft, mit ihrer Lebensfreude wird der Sklaven-, der Herdenmoral gegenübergestellt mit ihrer Milde, ihren Rücksichten, ihrem Aufopferungsgeiste, ihrer Pietät und ihrem Christentum.

Die Hauptperson, die Heldin des Stücks, Elisabeth, in deren Seele besonders der Konflikt sich abwickelt und beide Moralen aneinanderprallen, steht durch Geburt und Erziehung auf der Seite der Herrschenden; freiwillig geht sie zur Partei der Eroberten und Demütigen über, und in ihr, mithin im Drama, triumphiert die christliche Moral. Ob dies aufrichtig sei, ob der Dichter sie billige, kann man mit anderen Kritikern, z. B. Adolf Stern, bezweifeln. Ob, wie die Eingeweihten wissen wollen, ein anderer Schluß mit dem Siege der anderen Moral geplant war, können wir natürlich nicht wissen. Es dem Dichter zum Vorwurfe anzurechnen, daß er mit seiner eigentlichen Meinung zurückhält, ist vielleicht auch nicht gerecht. Der Dichter ist kein Sittenlehrer, kein Prediger: der moderne Dichter stellt das Problem, stellt die Gesellschaft hin. Der Zuschauer, der durch Nachdenken und sonstiges Lernen reifgewordene Zuschauer, soll selbst wählen und entscheiden. Und auch der moderne Kritiker soll keine Noten austeilen, sondern das Kunstwerk verstehen, und so gut als es ihm gelingt, zu beleuchten suchen. Daß Sudermann zur Zufriedenheit der Mehrzahl der Zuschauer hier die gewöhnliche Moral siegen läßt, ist auch nicht „unehrlich“, höchstens zu großmütig.

Schon in „Sodoms Ende“ hatte sich Nietzsches Lehre vom Uebermenschen vernehmbar gemacht und wurde dort zu einer schmählichen Niederlage geführt: jene Theorieen aus dem Munde der verkommenen Frau Adah Barczinowski von jenem unseligen Schiff-

brüchigen des Lebens, Willy Janikow, in Ausübung gebracht, wurden mehr zur Karikatur als zur Anwendung derselben. Hier dagegen machen sie sich geltend in der Person des Freiherrn von Röcknitz, einer blonden Bestie, einer Herrennatur, und sie sind das Lebenselement der Person, ohne daß er sie ausdrückt oder auch nur kennt. Es widerfährt ihnen die gleiche Gerechtigkeit, wie den entgegengesetzten, die im Rektor Wiedemann, im Lehrer Dangel, in der blinden Helene ihre Anwendung finden. Diese Menschen, deren Inneres gefühlvoll, verschlossen und beengt ist und die fast an Maeterlincks Personen gemahnen, die über sich das Schicksal lasten fühlen, vergegenwärtigen die auf Liebe und Aufopferung gegründete Lehre des Christentums. Es sind unglückliche, vom Leben niedergedrückte Menschen, die sich untereinander helfen, Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten ertragen und einander trösten. Dem Rektor Wiedemann, der ums Brot arbeiten muß, ist es nie gelungen, die höheren Lehramtsprüfungen zu bestehen, er ist der alte Kandidat geblieben und muß sich mit dem Rektorat einer dreiklassigen Gemeinde-Mittelschule in einer kleinen preußischen Kreisstadt begnügen. Er hat sehr früh geheiratet, und seine Tochter Helene, die älteste unter seinen drei Kindern, ist blind. Helene ist eine Figur der neueren Romantik: man möchte sagen, daß sie Maeterlinck ihre Entstehung verdanke. Sie gleicht den Jungfrauen des vlämischen Symbolisten, deren reine Seele die Seele der anderen gleichsam wittert und den Schmerz, der kommen soll. Damit soll nicht gesagt werden, Helene Wiedemann sei eine schematische, fast unkörperliche Figur, wie die Jungfrauen des Maeterlinckschen Theaters, die zum größten Teil nicht einmal einen Namen tragen. Nein. Helene ist die arme blinde Tochter des Rektors, die sich über die Anwesenheit Elisabeths, ihrer jungen Stiefmutter, im Hause so innig freut, daß sie auf deren Ueberlegenheit stolz ist und gewissermaßen über diesen Schatz ihres Hauses mit eifriger Sorge wacht. Die Blindheit hat ihr Gehör ungemein verfeinert, und die Notwendigkeit, sich über jedes leiseste Geräusch und jeden Wink Rechenschaft abzulegen, um sich zu erklären, was vorgeht und für das Schauen von Dingen und Menschen einen Ersatz zu finden, verleiht ihr eine wunderbare Fähigkeit, fremde Seelenzustände zu durchdringen. Sie ist es, die ein Unglück ahnt, als Röcknitz ins Haus tritt. Sie wird starr und unruhig, und als er sie wie das Kind von wenigen Jahren vorher behandeln und küssen will, flieht sie und strauchelt sogar. „Was ist denn neues?

Aus Kindern werden halt Jungfern!" bemerkt Röcknitz. Doch es ist nicht eigentlich dieses. Es ist nicht das Schamgefühl, das plötzlich im blinden Mädchen entsteht: es ist vielmehr wie jener Schauer, der den glatten Spiegel des Sees kräuselt, kurz bevor der Sturm ausbricht.

Nicht etwa als wäre die Jungfrau in ihr nicht aufgeblüht: diese ist gereift zugleich mit der schüchternen, aus Dankbarkeit hervorgegangenen Liebe zu dem jungen Dangel, einer anderen, fast präraffaelitischen Figur, voll zarten Gefühls und Güte, der vollkommen zu Helenen paßt. Dangel ist Hilfslehrer, und er verkehrt daher fleißig im Hause des Rektors. Er will sich dem Blindenunterricht widmen, und man begreift den Grund davon. Seine Gestalt mit den schmalen Schultern und der engen Brust hat etwas Rührendes, und er vollendet mit der blinden Helene, mit der er in Herzensgemeinschaft lebt, fast ohne zu reden, jenes Bild der leidenden und milden Menschheit, die sich gegenseitig stützt.

Und dieses Bild von milden, leidenden und ergebungsvollen Menschen steht in scharfem Gegensatz zu der wilden und aggressiven Schönheit des Freiherrn von Röcknitz. Kein ausgleichender und mäßigender Einfluß der Erziehung ist über seine freie, instinktive Natur ergangen. Oder, wenn er darüber ergangen war, so hat er abprallen müssen, ohne irgend eine Wirkung hervorzubringen: so groß ist die ursprüngliche Kraft jenes starken Vollblutexemplars einer kräftigen Rasse. Er stammt von Raubrittern ab:

> „Wenn ich einem was nehmen will, dann thu' ich's Aug' in Auge, Brust gegen Brust . . . diesen schönen Charakterzug hab' ich nämlich von meinen Vorfahren geerbt . . . . da war besonders einer — ein wackrer Rittersmann — der betrieb ein schwunghaftes Geschäft mit Seidenzeug, Rosenholz, genuesischem Brokat, Edelsteinen, Putzkalk und Pomade; — was man so nennt: eine Gemischtwarenhandlung — Ne, er war nicht wählerisch . . . er nahm alles weg, was die Gnade Gottes an seiner Burg vorbeiführte."

Unsere Zeiten vertragen aber nicht mehr solche wilde Handlungen und Ausbrüche, die gegen das bürgerliche oder Strafgesetzbuch verstoßen. Röcknitz tobt sich nun an den Weibern aus — eine der Aeußerungen seiner freien Natur, die heutzutage den Gesetzen noch entgeht: „Ich will Weiber . . . ich brauche Weiber . . . ich kann nicht leben ohne Weiber."

Man würde jedoch fehlgehen, wenn man glaubte, Röcknitz sei ein gewöhnlicher Weiberverführer, ein Geck. Seine heftige Leidenschaftlichkeit, seine flammende Glut ist eine natürliche Frucht seiner strotzenden, gebieterischen Natur. Sie ähnelt, kraft des Gesetzes der Extreme, jener erotischen Entartung raffinierter Lebemänner wie etwa von einem Londoner Schneider mit Watte zurecht gebrachte breite Schultern der Brustkorbweite eines vierschrötigen Gebirgsbewohners.

Röcknitz ist eine völlig urwüchsige, durch keinen moralisierenden Einfluß beengte und eingedämmte Natur, wie sie durch atavistisches Phänomen im norddeutschen Landadel hervortreten kann. Und ihr häufiges Erscheinen in Sudermanns Werken ist ein Zeichen, daß sie nach der Wirklichkeit beobachtet wurde.

Röcknitz ist ein Barbar. Kein Rechtssystem ist je in sein hartes Hirn gedrungen, außer dem des Faustrechts. Er betrügt nicht, oder thut er's, so ist er nie ein Heuchler, sondern er betrügt nach gutem Kriegsrecht.

So gleicht dieses auf Ehebruch ausgehende Drama durchaus nicht den gewöhnlichen Dramen, welche die Verführung eines fremden Weibes zum Gegenstande haben.

Und die Anziehung zwischen Röcknitz und Elisabeth ist eine heftige. Es sind zwei ähnliche Naturen, dazu geschaffen, sich zu vereinigen. Sie beherrschen einander. Röcknitz beugt sich und verliert seine tyrannische Gewaltsamkeit, die den milden und sanften Charakter seiner guten Bettina gänzlich vernichtet hat:

> „Ich hätt' mein Letztes für ihn opfern können — aber er hat mir zu oft gesagt: ‚Geh — schlaf — —'. Und da ist denn ein Gefühl nach dem andern wirklich eingeschlafen."

Und Röcknitz begreift, daß Elisabeth nicht den anderen Weibern gleicht, die er begehrt und besessen hat: „Seien Sie ruhig, Elisabeth, Sie sind nicht aus dem Holz gemacht, aus dem man Courtisanen schnitzt", und: „hätte ich Sie mit all den andern je in einem Atem genannt, das wäre — das wäre — ohne Phrase — Heiligtumschändung wär' das gewesen".

Elisabeth weiß aber, daß er ihr Verderben sein kann. Und eben weil sie erkannte, daß sie Gefahr lief, ihre Freundin Bettina, in deren Hause sie lebte, zu verraten, zog sie sich in den Winkel zurück und heiratete den Rektor, der einst Röcknitzens Hofmeister gewesen war. Und sie findet wirklich neben ihm, in seinem Hause, von dem aus man den Lärm der Knaben hört, die aus der Schule

kommen und hingehen, den Frieden und das Glück wieder, eben das Glück im Winkel. Nicht etwa das heiße Glück, wonach sie sich sehnte, das die Phantasie ihr versprach, nach dem die Sinne sie hinzogen und ihr ganzes Wesen sie trieb, aber doch jenes ruhige, dauerhafte und stille Glück, das im Widerscheine der Freude anderer Menschen besteht.

Und nun soll dieses Glück im Winkel gestört werden. Zum Pferdemarkt in die kleine Kreisstadt kommt Röcknitz mit seiner Frau und den Pferden, die er verkaufen will. Die Begegnung zwischen Elisabeth und Bettina ist äußerst herzlich, auch die zwischen Röcknitz und seinem alten Kandidaten. Aber seine Bewunderung für Elisabeth ist stürmisch. Plötzlich faßt er den Plan, sie in seine Nähe zu ziehen, und redet sofort mit Wiedemann davon. Er hat gesehen, daß das Schulgut musterhaft bestellt ist, und er bietet dem Schulmeister eines seiner Güter in Pacht oder in Verwaltung an, um ihn und Elisabeth aus jener bedrückenden Atmosphäre herauszuziehen: Elisabeth, die es gewohnt sei, Feldarbeiten zu leiten, werde wieder in ihrem Elemente aufleben. Wiedemann willigt ein, und Röcknitz will selbst mit ihr darüber reden.

Elisabeth erkennt sofort die Falle, die ihr gestellt wird und die Wiedemann in seiner vertrauensvollen Naivetät nicht wahrgenommen hat. Um geradewegs alle Brücken abzubrechen, gesteht sie Röcknitz, daß sie ihn geliebt hat, daß sie ihn noch liebe. Und er, der einen Augenblick vorher versprochen, geschworen hat, wenn sie auf seinen Plan eingehe, werde er ihr nie von Liebe reden, reißt sie leidenschaftlich an sich und ruft: „Endlich! Endlich!" Oder richtiger, sie stürzt aufjauchzend an seine Brust, ebenfalls mit dem Schrei „Endlich!" und bleibt, nachdem er sie lange geküßt, mit geschlossenen Augen wie leblos in seinen Armen hängen. Er führt sie zu einem Stuhl, kniet vor ihr nieder, und bemüht sich, sie wieder zu sich zurückzurufen. Langsam schlägt sie die Augen auf, legt die Hände auf seine Schultern, indem sie ihm in die Augen sieht und ruft: „So sieht er aus! — So hab' ich ihn. Einmal! Einmal!"

Diese Worte enthüllen, besser als eine lange Rede, die wahre, tiefe, von Träumen und Sehnsucht und Instinkt genährte Liebe, die all diese Zeit — sie ist schon seit zwei Jahren verheiratet — in ihrem Herzen gelebt hatte. Wahr ist, was bei der ruhig vornehmen Erscheinung dieses Weibes auffällt und was sie später ihrem Gatten gesteht: „Voll Sehnsucht hab' ich gesteckt bis oben".

Allein die Vernunft trägt den Sieg davon. Sie wird nicht feig sein. Da sie sich nicht im Leben verteidigen kann, so wird sie ihre Sicherheit im Tode suchen. Und sie schreitet in der Nacht aus dem Hause zum Flusse hin. Aber Helene hat gefühlt, daß Unglück nahe ist, und sie wacht. Sie und Dangel warnen den Rektor; und in einer pathetischen Scene, die bei der Demut jener frommen und milden Person nicht zur Tragik gelangt, zeigt er sich dem stürmischen Herrn so überlegen, daß Elisabeth ihr Vorhaben aufgiebt. Sie enthüllt vor ihm ihre Seele in ihrer hülflosen Nacktheit, und man fühlt das Band zwischen jenen zwei ehrlichen Menschen fester und sicherer als je:

> „Meine Jugend freilich, die kann ich dir nicht wiederschaffen ... Aber auch deine wird langsam hingehn ... Die Wünsche werden stiller werden ... Die Sehnsucht wird einschlafen ... bescheiden muß sich jeder — auch der Glücklichste“.

Und er will dafür sorgen, daß ihr Haus morgen wieder rein werde. —

Man kann einen und den anderen sentimentalen Zug in dem schönen Schauspiel nicht leugnen und auch nicht die Absicht, dem Geschmacke des Publikums zu dienen: Sudermann hat ihm „einen wilden Junker zum Verspeisen vorgeworfen“.

Man kann auch zweifeln, ob echtes Glück möglich sein wird; gewiß höchstens nur ein resigniertes, wie es eben früher war. Jedenfalls aber wäre nicht, wie Adolf Stern meint, durch die „unerläßliche letzte Scene, die mit ihren Gewitterschlägen erst die Luft vollständig reinigen würde“, der Zweifel gehoben. Wozu hätte die Auseinandersetzung zwischen dem Rektor und dem Freiherrn genützt? Wir können uns schon leicht denken, was der bescheidene ehrliche Mann dem Räuber seiner Ehre sagen kann.[1]) Eher könnte die Frage auftauchen, ob nicht das Ganze auf einen tragischen Ausgang hindrängte. Und wir sind geneigt, dies zu bejahen. Demungeachtet ist „Glück im Winkel“ ein gefühltes Werk, und es besitzt daher Lebensberechtigung.

* *
*

[1]) Auch Kawerau, Hermann Sudermann (S. 158), meinte, daß diese von manchen vermißte „Hauptscene“ „einen rein theatralischen Wert besessen und das Stück nur mit Lärm beschlossen hätte.“

Eine der Dichtungsformen, welche der Rahmen des dramatischen Werkes nicht nur nicht schädigt, sondern zur größten Wirksamkeit erhebt, ist die der Einakter in „Morituri“ (1897). In der kurzen Form, die zu einem Tode führen soll, ist keine Zeit für die Darstellung der Einzelheiten, der langen sich ineinander-wickelnden Eitelkeiten und Kleinigkeiten des Lebens. Es ist darin nur das Schicksal, das auf ein Menschendasein sich stürzt, und das große geheimnisvolle Ende steht unerbittlich am Schlusse. In ihnen ist es nicht nötig, aus dem vielfarbigen Lebensprisma eine Ansicht herauszuschneiden. Es steht das einzige und vollendete Ereignis da, geschlossen in seiner unentrinnbaren Unerbittlichkeit: der Tod, der auf einmal das unaufhörliche Fluten der Dinge, die geschehen, unbeweglich, marmorn macht und ihnen gleichsam das Siegel der Kunst aufdrückt.

In „Teja“, unter italischem Himmel, das Unglück eines Häufleins tapferer Männer, die dem Untergange geweiht sind, der schreckliche Refrain, der die ganze rasche Handlung im Schwanken hält: „Nichts von den Schiffen gemeldet?“ Und die Liebe, eine etwas harte und herbe Liebe, die einen Geschmack von Würde und ganz germanischem innigen Familienadel hat, eine Liebe, die auflodert, um den Tod zu versüßen und durch die Gewißheit, daß alles verloren ist, verstärkt wird — fast eine Anwendung der Grundidee der „Abbesse de Jouarre“ von Renan, daß nämlich, wenn die Welt unterginge, überall Liebesflammen emporschlagen würden. Sudermann liebt die männlichen, thatkräftigen Charaktere, die immer auf Handlung bedacht, den Frauen gegenüber etwas trotzig und dabei oft verlegen und linkisch sind. Teja ist im wirklichkeitstreuen Stile gehalten, der mit seinem gemeinen, alltäglichen Ausdrucke zu sehr gegen die großen geschichtlichen Scenen absticht, gegen die Erinnerungen an dieses Volk, das, nach Scherers Ausdruck, wie ein genialer Heldenjüngling dahinstarb. Und aus der ganzen Darstellung geht die Richtigkeit des naiv-heroischen Ausrufes von Teja hervor: „Wahrlich, wir sind ein Volk von Königen. Es ist schad' um uns!“ [1])

---

[1]) Richtig bemerkt Kawerau, S. 163: „Das Volk der Ostgoten dort, der kleine preußische Leutnant hier, sie befinden sich genau in der Lage der Gladiatoren des Kaisers Claudius, daß ihnen jeder andere Ausweg versperrt ist und nur das Sterben noch übrig bleibt. So hat also auch hier das Morituri in erster Linie die Bedeutung des dem Tode Geweihtseins, aber indem der Dichter in ‚Teja‘ zu zeigen sucht, wie ein ganzes dem Untergange geweihtes

In „Fritzchen“ ist die Scene von Grund aus verändert. An die Stelle des heroisch-antiken Stils ist der moderne naturalistische getreten; an die Stelle der alten Kraft und Stärke die klägliche Schwäche der neueren Zeiten und die Verlogenheit unserer Sitten. Fritzchen ist das Opfer, nicht mehr der Held. Aber alle jene traurigen Zustände, alle jene gesellschaftliche Heuchelei und Feigheit, welche den armen jungen Mann zum tödlichen Zweikampf zwingen, sind mit wenigen Strichen meisterhaft gezeichnet.[1]) Wir sehen, wie jener vollblütige, heftige und rohe Landjunker, sein Vater, vernichtet ist, und wir sehen die zarte, kränkliche und feine Mutter des unglücklichen Leutnants, welche den Schlag nicht ertragen wird, der ihr den einzigen verhätschelten Sohn raubt. Und das alles rein unnützerweise, wie eine Ironie, wie die einem Vorurteil dargebrachte Huldigung: „Jugend muß sich austoben“. Der Gegensatz zwischen der vollendeten äußeren Höflichkeit dieser Klassen und der inneren Roheit, zwischen dem Edelmann und der Bestie, die verborgen ihr Wesen treibt und im passenden Augenblick reißend hervorspringt, liegt in diesem kurzen Drama offen. Wahrscheinlich war dieser Gegensatz vom Dichter gar nicht beabsichtigt, denn er wollte die ganze Wirkung in das Schicksal des armen Fritzchens legen und in die traurige Unsittlichkeit der höheren Stände. Aber

---

Volk durch sein Bereitsein zum Sterben sich über sein Geschick erhebt, indem er in ‚Fritzchen‘ zu zeigen sucht, wie einen Einzelnen sein Sterbenwollen über sich selbst hinaushebt, da vertieft sich jener Begriff des dem Tode Geweihtseins zu dem der Todesbereitschaft und erhält dadurch einen ganz andern ethischen Hintergrund“.

[1]) Fritzchen ist von einem Kameraden, dessen Frau er verführt hat, tödlich beschimpft worden, und er muß es als ein Glück betrachten, daß der Ehrenrat den Zweikampf bewilligt hat und er nun „honorig“, statt durch Selbstmord, sterben kann. Und sein Vater muß ihm, dem einzigen Sohne, für den er sein ganzes Leben lang „geschuftet“ und ein weiches Nest bereitet hat, worin er mit seiner ihn liebenden Cousine Agnes hätte wohnen sollen, erklären: „Du bist mein Einziger und mein Trost und meine Hoffnung. Aber lieber will ich dich der sichern Hand des Gegners überantworten, als daß du als ein Geschändeter in der Welt herumläufst.“ Genau so bittet der alte Pastor im Roman „Es war“ den Leo von Sellenthin — einen geistigen Bruder des Freiherrn von Röcknitz — seinem von ihm beschimpften Sohne Satisfaktion zu gewähren. Und auf die Bemerkung des Barons, seine Kugel gehe immer den Weg, den er wolle, er habe einen schon weggeschossen, erwidert der Pastor: „Ich bin ein alter Mann und nichts mehr nütze. Er ist mein Aeltester und mein Trost und meine Hoffnung. Aber lieber will ich ihn dir überantworten, daß du mit ihm thust wie mit jenem, als daß er als ein Geschändeter in der Welt herumläuft.“ Auf diese allerdings sehr auffallende Aehnlichkeit hat schon Kawerau hingewiesen.

desto wirksamer springt er aus der bloßen genauen Wiedergabe der Wirklichkeit hervor. Die Wirkung ist eine tragische, und in seiner raschen Handlung erreicht dieser Einakter, weit besser als Lessings „Philotas", die klassische Wirkung, welche Aristoteles von der Tragödie forderte: die Reinigung der Leidenschaften. Und „Fritzchen" ist weit mehr als ein „Schicksalsdrama in dem alten schlechten Sinne", wie Adolf Bartels urteilt.

In dem dritten Einakter „Das Ewig-Männliche", wechselt wieder der Stil von Grund aus. Wir werden in volles Rokoko versetzt: Kavaliere mit Perücke, Künstler, gepuderte Dämchen. Und das ganze endigt in einem Gelächter: es ist gleichsam ein Scherz, ein Schnippchen, das der Dichter der gemessenen Künstlichkeit des Lebens hat schlagen wollen. Es scheint, der Schluß wolle den Sieg des Gemeinen zeigen, wie im Altertum zur Milderung der Wirkung der tragischen Trilogie ein Satyrspiel folgte, wie Shakespeare den fürchterlichen Schlägen seiner Tragödien irgendeinen Narren beimischte, der den Clown spielte und mitten unter dem tragischen Schrecken der Tragödie das Maß der gewöhnlichen Wirklichkeit gab.[1])

„Das Ewig-Männliche" ist durchweg stilisiert, Alles ist darin dekorativ: der Marquis in Rosa, in Blaßblau die Damen; und es ist in Versen geschrieben, in preciösen Versen, wie Adolf Bartels sagt. Und auch der kleine zierliche Charakter der Königin ist stilisiert, mit ihrer Eitelkeit, ihrer Gefallsucht, mit der vollständigen Künstlichkeit ihres ganzen Wesens. Die Duellscene zwischen dem Maler und dem Marschall und die Leichenrede, die ihm die Königin hält, und dazwischen die taube Hofdame, die plötzlich ausruft: „Verzeihung, Majestät! Der Marschall lacht" sind von heiterer und pikanter Wirkung. Der Schluß vollends, die Erhöhung des Kammerdieners Jean mit den dicken Waden, ist die Pointe des ganzen Einakters.

* *
*

„Mir scheint, dein Denken ist arm und drehet sich im Kreise. Und doch ist etwas, was mich zu dir zieht", sagt Herodes zum Helden des bisher einzigen großen historischen Dramas Sudermanns „Johannes" (1898).

---

[1]) Wie Bartels (S. 248) die „unverdaute Molière-Lektüre" herausbekommen hat, wüßte ich nicht zu sagen.

Und das ist auch die Wirkung, welche hier die Gestalt des Vorläufers auf uns macht. Es ist eine durch ihr Schicksal rührende Figur: die Figur des Menschen, der unterliegen muß vor einem Größeren als er ist, dem er den Weg bereitet. Im Ruhmesglanze dieses Vollenders wird sein Wert und sein Lebenswerk aufgehen: wie jene Wandelsterne, die sich so nahe der Sonne drehen, daß das Auge sie kaum im Glanze der Morgenröte oder im Rot des Untergangs wahrnimmt. „Und werdet ihr auch meines Dunkels nicht vergessen in seinem Lichte?“ fragt Johannes seine Jünger.

Die Evangelien haben ihn nicht vergessen. Fort und fort leben die Worte, mit denen Jesus ihm das höchste Lob brachte und ihn für den größten unter den von Weibern Geborenen erklärte. Und Sudermanns Drama beweist auch den zweiten Teil des dunklen Nachrufs: „der kleinste im Himmelreiche sei größer als er.“

Sudermann ist in seiner Tragödie Schritt vor Schritt der heiligen Schrift gefolgt, und er hat sich keinerlei Aenderung am Evangelientexte erlaubt.

Die Härte des Propheten der Buße, des Ebners der krummen Wege, welcher zu den Menschenmassen, die zu seiner Taufe kamen, sagte: „Ihr Natterngezücht, wer hat euch gelehrt, vor dem kommenden Zorn zu fliehen?“ ist im Drama gut wiedergegeben. Seine düstere Buße und Zerstörungswut tritt in Sudermanns Werke deutlich zu tage, und die Kinder fliehen vor ihm.

Er ist der Gegensatz des Heilands. Und dieser umgekehrte Jesus macht uns anfangs stutzig. Allein das Leben des Vorläufers, der keinen anderen Zweck und kein anderes Ziel hat, als zu zerstören und das Kommen des Erwarteten vorzubereiten, hat eine zu große Aehnlichkeit mit Seelen unserer Tage, mit glühenden Strebungen des Zeitalters, dem wir angehören, worin der große Ekel viele der wachsamsten Seelen zu erfassen scheint, der Ekel gegen alles was besteht und mit der Wucht seiner Ungerechtigkeit, mit der Wucht seiner Sünde auf dem Leben lastet; worin eine Zerstörungswut sich der Willen zu bemächtigen scheint, die noch nicht die Richtung nach einem positiven Ideal gefunden haben, sondern es bloß erwarten, wissen, daß es kommen muß . . . mit dem Uebermenschen . . . im Jahre zweitausend. „Wir wandeln“ — sagt Ibsen — „wie Träumer ohne Willen. Wann wird der Geist des Jahrhunderts kommen mit dem Befreiungsworte, derjenige, der uns den Weg zeigen wird?“

Die Gestalt des Vorläufers, des Propheten, der aus der Wüste kommt, aus der großen Einsamkeit, wo er sich von Heuschrecken und wildem Honig nährte, in Kamelhaar gekleidet, wird im Drama entwickelt. Dem stolzen und positiven Geiste des römischen Legaten Vitellius kommt jene wilde Büßerfigur, die vom inneren Feuer des gespannten Gedankens beseelt, von der Verachtung für jede gegenwärtige Form des Gesellschaftslebens erfüllt ist, wie eine Verspottung vor: „Welch einen Waldgott bringen sie da?"

Aber die nach Ideal dürstenden Seelen folgen ihm, die Seelen, die das Wunder erwarten. Der Haß gegen die Römer, welche das Vaterland erniedrigen, die Müdigkeit und der Glaubenszweifel und die Erwartung vereinigen sie im Gefolge des düsteren Rabbi.

Schon von den ersten Scenen an sieht man den Schrecken, den er einflößt. Auch die Nachtscene vor den Thoren Jerusalems, während man aus der Ferne das dunkle Lohen des großen Opferaltars sieht, stimmt symbolisch.

Jene Welt von Unterdrückung und allgemeiner Verzagtheit, worin die verschiedenartigsten Parteien emporwuchern und „die alte Schönheit nicht mehr wahr und die neue Wahrheit nicht länger schön ist", worin die besten Geister entmutigt sowohl von den Saducäern als den Pharisäern und Chaberim sich entfernen, ist von dem Dichter meisterhaft dargestellt: „Wahrlich, gehetzt wie die Hindinnen sind wir Hebräer. Wen der Römer nicht schlägt, den schlägt das Gesetz."

Und aus diesem Zustande der Dinge wenden sich die Geister hoffnungs- und glaubensvoll zu Johannes. Der unbeschränkte Glauben, die vollständige Hingebung treten vor uns in Mirjam, einer Magd im Palaste des Herodes, einer Gestalt, die jenen Geist unbegrenzten Aufgehens in der Bewunderung atmet, der dem Weibe eigen zu sein scheint. Der Herodias, die sie nach Johannes fragt: „Was weißt du von ihm?" antwortet Mirjam: „Daß ich in dieser Nacht betend zu seinen Füßen saß." Und sie, die weder Vater noch Mutter kannte und als Kind in den Palast aufgenommen wurde, während sie mit Steinchen auf der Schwelle spielte, spielt jetzt ebenso kindlich mit ihrem Leben: denn sie ist eine von den zum Opfer Vorherbestimmten, welche die Großen immer auf ihrem Wege als Bausteine zu ihrem Werke finden.

Allein Johannes, der so viele Begeisterung um sich erweckt, weiß nicht, nach welchem Ziele er sie lenken, noch welches positive Ideal, welches Lebenswort er jenen hoffenden Seelen geben soll, und er empfindet Schmerz darüber: „Der Glaube, der leuchtend zu mir aufschaut, weil er glaubt, er thut mir weh."

Es fehlt ihm das große Wort, das Jesus bringen sollte, um die Welt in ihren Grundfesten zu erschüttern, das Wort „Liebe". Und es fehlt seinem in der Einsamkeit erstarrten Herzen auch das Gefühl der Liebe. Seinem in der Einöde vereinsamten Geiste, der voll düsterer Glut und Todeskälte ist, war die Menschheit als ein Kollektivwesen erschienen, ihre Sünden als verabscheuenswerte Feinde, die auf Tod und Leben zu bekämpfen sind. Er hatte im Kollektivwesen die unzähligen Einzelwesen mit ihrem besonderen trostbedürftigen Schmerze, mit ihrem Elend, mit dem in ihrem Inneren hausenden Feinde übersehen. Er kennt sie nicht. Nicht einmal seine treuesten Jünger. Er kennt weder ihre Freuden noch ihre Leiden. „Er flieht die Schritte der Fröhlichen und geht aus dem Wege den Leidenden", sagt die ihm schwärmerisch ergebene Mirjam, und Herodias kann ihm mit gerechtem Hohne vorwerfen: „Wer sich vermessen will, über Menschen ein Richter zu sein, der muß teilhaben an ihrem Thun und menschlich sein unter Menschen." Das Mitgefühl, welches den großen Zauber des Heilands bildet, jenes Fröhlichsein mit den Fröhlichen und Trauern mit den Trauernden, jenes Sich-zu-allem-machen für alle, um alle an Gott zu ziehen, was eben die ausgeprägteste Eigentümlichkeit der Lehre Christi ist, der sich mit jedem einzelnen abgab und in das Innerste des Herzens eines jeden drang — dieses Leben für die anderen, dieses Aufgehen in den anderen fehlt dem Täufer gänzlich. Er ist noch vollständig ein Jude geblieben, nur mit der Ahnung von etwas, das kommen sollte. In der Tragödie hat man nun eben diesen großen Augenblick, wo das Licht kommt und allmählich die Finsternis verscheucht. „Es hellt sich auf gen Hebron," erschallt es vom Tempel, und die Wächter wiederholen es, und die Pilger, die auf der Schwelle schliefen, erwachen: „Es hellet sich auf gen Hebron." Und Johannes hat auch das Wort gehört, das von Galiläa kommt: „Höher denn Gesetz und Opfer ist die Liebe."

Und nach und nach bringt dieser Sauerteig, der die Welt umwandeln sollte, die Umwälzung im Geiste des Propheten hervor. So hat er schon den Stein aufgehoben, um ihn gegen Herodias

zu schleudern, welche hingebt, den Tempel durch ihre Sünde zu entweihen. Aber wie kann er es thun „im Namen dessen, der — mich — dich — lieben heißt?“ Und er läßt den Stein zu Boden sinken.

Seine Persönlichkeit ist gebrochen, seitdem er das Wort vernommen hat, das seine Weltanschauung von Grund aus umwandeln muß. Noch bevor er durch Herodes Schwert fällt, ist Johannes vernichtet. Er wird jetzt nichts durch sich selbst sein: denn Jesus hat ihn schon in seinem Lichte aufgesogen. Der Tod des Helden dieser Tragödie ist also ein notwendiger.

Und jetzt verflicht sich mit seinem Schicksal die Familie des Herodes, und mit der philosophischen und religiösen Tragödie das menschliche Drama. Bevor der Prophet stirbt, sagt er, er sei zweimal von der „großen Weltsünde“ versucht worden.

Die Darstellung der Familie des Herodes war nicht bloß eine geschichtliche Notwendigkeit, weil sie einen Teil der Geschichte des Täufers bildet: sie war auch eine ästhetische Notwendigkeit. Sie war nötig, um die Schilderung jener verdorbenen Welt zu vervollständigen, jener Welt, wo die Männer schwach und die Weiber grausam sind, jener Welt, die aus den Fugen ging. Daß der Schaum jenes brodelnden Pfuhles bis zum Täufer gelangte, war ein Mittel, durch den rötlichen Widerschein des Brandes die marmorne Sittenstrenge jenes einsamen Predigers der Buße zu beleuchten.

Salome, die Tochter jener Herodias, die von einer aus Neugierde und Laune gebildeten Leidenschaft zu dem Propheten erfaßt wird, des Heiligen, zu dem alles Volk sich drängt, Salome, die den Stiefvater anlockt, um die Mutter zu ärgern, die Mirjam verurteilen läßt und das Haupt des Täufers fordert, ist die seltsame und giftige, aus dem faulen Humus jener jahrhundertelangen Verderbnis entsprossene Blume, jener Verderbnis, die alles in ihr zerstört hat, außer einem raffinierten Schönheitssinn, einer verwickelten künstlerischen Empfänglichkeit. Sie sagt es selbst:

> „Eure Rede schmeckt schal, ihr Judäerinnen, und eure Augen heucheln. Und doch lieb' ich Jerusalem. Ein purpurner Dunst liegt auf seinen Dächern, und mir ist, die Sonne küßt heimlich zu Jerusalem“ (II, 1).

Jene Individualität, die Johannes biblisch „die Sünde“ nennt, während alle Verführungen von ihm abprallen, die gleich-

sam die „mouche dorée“ der Sittenverderbnis ist, wurde von Sudermann vorzüglich dargestellt, mit ihrem Gemisch von Grausamkeit und Sinnlichkeit, ihrem roten Haar, der Tigeranmut ihrer Bewegungen, mit dem Triumphe ihres Tanzes, ihrem Hasse gegen die Mutter: „Vergieb Mutter. Wir sind nicht wie die anderen! Wir stechen, wenn wir lieben. Und den wir hassen, den küssen wir!“

Herodes, der kleine Sohn des großen Herodes und „sein Affe“, ist ebenfalls eine moderne Persönlichkeit. Er ist einer von den Menschen, bei denen der Witz die Stelle der Seele eingenommen, um den die Zweifelsucht die Leere geschaffen hat, worin nur ein trauriges Lachen erschallt: „Mich dünkt, ich kenn' euch nun, ihr Lächelnden. Ihr werdet fett an dem Witz der Märkte, aber der Hunger packt euch an, sehet ihr einen Ernsten auf der Berge Gipfeln gehn,“ sagt Johannes zu ihm. Und weiter: „Für dich giebt es kein Empor. Du trägst die Zeit, die vor dir war und mit dir ist, als ein eiterndes Mal auf deinem Leibe. Brennest du nicht von all ihren giftigen Gelüsten? Wardst du nicht lahm von all ihrem unmutigen Wollen? Und möchtest gar auf Höhen steigen. Bleib auf dem Markte und lächle.“

Zuweilen ist es, als hörte man Nietzsches Aphorismen in Johannes' Munde, wie „Niemandes Freund und niemandes Feind zu sein, das, dünkt mich, ist das Recht des Einsamen, sein einziges.“

Und der Vorläufer hat im Drama viele Aehnlichkeit mit dem Propheten des Uebermenschen, den Mangel z. B. an religiösem Gefühl, was bei Johannes dem Täufer befremdet. Er ist nicht so sehr ein Prophet als ein Philosoph; und die Scene vor seinem Tode im Kerker ist voll von einer wehmütigen, erhabenen Größe, wie der Tod eines Weisen.

Der letzte Akt hingegen ist spektakelhaft, von etwas herbeigezerrter theatralischer Wirksamkeit: Johannes wird in den Saal des Gastmals geführt, wo Salome eben getanzt hat, vor den römischen Legaten; und in den gleichen Saal werden auch seine Jünger gebracht, die mit der Botschaft Jesu zurückkehrten.

Das Ende aber mit dem Einzug des Heilands in die Stadt und dem Volke, das, wie man hört, ihm im Festzug mit Palmenzweigen entgegengeht, ist von großer Bedeutung, welcher die ganze Bühnenwirkung in das Reich des Tragischen erhebt und das

wahre Ende der Tragödie des Vorläufers ist: denn auf ihn folgt der Messias.

* *
*

Schon der Titel des auf Johannes folgenden Dramas, „Die drei Reiherfedern“ (1898), versetzt uns in die Märchenwelt, wo der Traum entsteht, wo die Phantasie herrscht und das Symbol eingreifen kann.

Symbolische Poesie ist dieses bis heute vorletzte Sudermannsche Drama. Die auftretenden Personen haben außer ihrer Rolle auch die Aufgabe, Strebungen und abstrakte Kräfte darzustellen. Der litterarische Zeitpunkt, in dem es erschien, war für diese Gattung günstig. Maeterlinck hatte darin das Dämmerlicht seiner Schöpfungen verbreitet, und der Geschmack des Publikums neigte zum Geheimnisvollen hin.

Allein Sudermann ist ein zu fest im Leben wurzelnder Organismus, als daß er durch die unkörperlichen, unbestimmt schwebenden und schauervollen Visionen der Erzeugnisse dieser Schule ergriffen werden könnte. Seine plastische Natur, welche die Wirklichkeit schaut und die bestimmte Form der Dinge und der Menschen, mußte notwendigerweise dieser zeitgenössischen Kunstrichtung abgeneigt sein.

So hat er in diesem Drama neben die symbolischen Personen, die im Reiche der Phantasie leben, Hans Lorbaß gestellt, den sicheren und festen Vertreter der Rechte der Wirklichkeit und des Lebens. Und dieser triumphiert am Schlusse.

Hans Lorbaß, der treue Diener und Waffenmeister des phantastischen Prinzen, ist eine der besten Schöpfungen unseres Dichters und gehört zur Gruppe seiner Lieblingsfiguren, zur Gruppe der Arbeiter, der Starken, die mit Paul Meyhöfer in „Frau Sorge“ anhebt. Es sind die Praktiker des Lebens, die am Ende triumphieren, sowohl über Schwierigkeiten und Hindernisse, wie über Phantasien und Träume.

Im nebelhaften Ganzen des Dramas, in dem der Zauber der Federn des geheimnisvollen Reihers herrscht, der oben im Norden besiegt wurde, auf einer Insel, wo Nacht und Tag in der Dämmerung vorüberziehen, in dem poetischen Geheimnis der Begräbnisfrau, welche auf der öden Küste Gräber vorbereitet und die Toten, die zu ihr kommen, auf ihrem Schoße wiegt, hebt

sich in seiner starken Persönlichkeit breitbeinig und ungeschlacht, etwas roh aber grundtreu Hans Lorbaß ab, und mit Trompetenton schmettert er, der Gegensatz zur krankhaften Schwärmerei seines Herrn, die Verse heraus, welche das Leitmotiv seiner Rolle im Drama sind:

„. . . bei jedem großen Werke,
Das auf Erden wird vollbracht,
Herrschen soll allein die Stärke,
Herrschen soll allein, wer lacht.

Niemals herrschen soll der Kummer,
Nie, wer zornig überschäumt,
Nie, wer Weiber braucht zum Schlummer
Und am mindesten, wer träumt."

Und diese krankhafte Schwärmerei, diese romantische Seele, wird von dem Helden vertreten, vom Prinzen Witte. Er ist eine Art Hamlet und vom Dämon der Unentschlossenheit völlig besessen. Seine unmäßigen Wünsche gehen nicht Hand in Hand mit der Kraft, sie zu verwirklichen. Seine romantische Natur offenbart sich besonders in zweierlei Dingen: in seiner Beziehung zur Begräbnisfrau — von ihr wird er zur Eroberung der Reiherfedern getrieben, und von dem Hingezogensein zum Tode nimmt ja die romantische Phantasie ihren Flug — und in seiner erotischen Leidenschaft. Während Hans Lorbaß „des Weibes schillernde Lüge mit einem Gelächter" weit von sich schleudert, verzehrt sich Witte in der Sehnsucht nach dem Weibe. Und in dieser ganz romantischen Sehnsucht, sich mit einer ihm vorherbestimmten Seele zu vereinigen, bleibt er so versenkt, daß er sie nicht erkennt, als sie neben ihm lebt, und erst im Augenblicke, da er sie verliert, merkt er, daß sie die Vorherbestimmte war.

Der Inhalt des Dramas ist kurz folgender.

Die drei Reiherfedern, die Witte eroberte, haben die Macht — so erklärt ihm die Begräbnisfrau —, ihn das Weib seiner Sehnsucht erkennen zu lassen. Beim Verbrennen der ersten Feder werde sie ihm in einem Nebel erscheinen; beim Verbrennen der zweiten werde sie sich ihm nachtwandelnd nähern; wenn er die dritte verbrenne, werde das Weib sterben. Und erst beim Verbrennen der dritten Feder merkt er, daß das Weib, das ihm zur Seite lebte, reich an allen Vorzügen, an aller Sanftmut und Güte, an der Zärtlichkeit eines weiblichen Gemütes, eben „das

Weib" war. Zum Verständnis von Wittes Charakter ist folgende Aeußerung beachtenswert. Die Begräbnisfrau fragt ihn: „Was wolltest du doch? War es nicht ein Weib?"

Witte.
Ein Weib? Der Weiber giebt's genug.
Und mehr als eines zog mit seiner Glieder
Gelenkem Fange mich zur Erde nieder
Und zögerte der Seele hohen Flug.
Was ist ein Weib? Ein Fall und eine Schwere,
Ein Dunkel und ein Diebstahl fremden Lichts,
Ein süßes Locken in die ew'ge Leere,
Ein Lächeln ohne Sinn und ein Geschrei um nichts.

Hans Lorbaß.
Bravo, bravo!

Prinz Witte.
Doch was ich fordre, ist das Weib, das eine,
Nach dem im Trinken meine Sehnsucht dürstet,
In dem ich selber, hochgefürstet,
Als Herold alles Großen mir erscheine; —
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Dies Weib, dies Friedwerk, diese stille Welt,
In der verloren ich mich nie verlier',
Wo selbst ein Unrecht noch sein Recht behält,
Mein Weib — das fordr' ich nun von dir.

„Der Sehnsucht nimmer müder Sohn" ist Prinz Witte, und so schreitet er, ohne sie zu beachten und sich um sie zu kümmern, an den Gütern des Lebens vorüber, und erwartet und ersehnt ein wunderbares Glück in der Zukunft, wie die echte Romantik, für die das Glück in der Sehnsucht selbst bestand, die sich allerdings schließlich in einem Weibe verkörperte, schon in Novalis' Ofterdingen. Und er beginnt seine Laufbahn, wie es eben den Idealisten widerfährt, die dem praktischen Leben nicht gewachsen sind, mit einer Niederlage. Im Zweikampfe mit dem Räuber seines väterlichen Thrones, der auch die Hand und das Reich der Königin von Samland gewinnen will, unterliegt er, und er verdankt es nur der raschen Kühnheit seines treuen Knappen Lorbaß, daß er Herr des Feldes bleibt und die Königin heiratet.

Der Auftritt, in dem der Zweikampf vor sich geht, ist voll von Bewegung und von dramatischer Kraft. Der Kampf findet hinter der Scene statt: es wird ein Vorhang niedergelassen hinter dem Balkone, von dem aus die Königin jenem Gottesurteile beiwohnt, das vor dem Schlosse schon begonnen wurde. Auf der

Bühne bleiben nur Hans Lorbaß und der Knappe des Herzogs von Gotland, und sie folgen beide, der eine mit ohnmächtiger Aufregung seines furchtlosen und treuen Gemüts, der andere mit der furchtsamen Gleichgültigkeit des untreuen Dieners, dem Verlaufe des Kampfes.

Die Niederlage demütigt den Prinzen Witte. Sie erzeugt in ihm jene Schwermut und Verzagtheit, die Menschen eigen sind, in denen die Phantasie vorherrscht und die unaufhörliche Sehnsucht ihres Herzens vermehrt. Die zärtliche, hingebungsvolle Liebe der Königin läßt ihn gleichgültig, und als er die zweite Feder verbrennt, damit das vorherbestimmte Weib ihm erscheine, und die Königin, die gerufen worden zu sein glaubt, ins Zimmer tritt, erkennt er in ihr nicht die vom Schicksal Bestimmte, wird er gereizt, hält den Zauber, auf den er wartete, für gestört und vereitelt, und seiner romantischen Anlage gemäß stürzt er sich in den Strudel der sinnlichen Freuden und sucht in den Ausschweifungen eine Befriedigung seiner ungesättigten Sehnsucht nach Glück. Und er zeigt sich immer unfähiger zum Handeln. Lorbaß knirscht vor Wut, als er ihn so kleinmütig sieht, so unlustig sich mit den dringenden Staatsangelegenheiten zu beschäftigen, den Lüsten so fröhnend, während das äußerste Verderben droht.

Als aber die Feinde ins Schloß eindringen, nachdem sich Witte eben von der Tafel erhoben und aus dem Saale alle lustigen Genossinnen seiner Orgie hinausgepeitscht hat, erkennt er gemäß seiner phantastischen und für die geheimnisvollen Dinge empfänglichen Natur als ein göttliches Zeichen die Rettung des jungen Prinzen, des Sohnes der Königin, seines Mündels, welchen Lorbaß auf seinen unausgesprochenen Befehl hätte umbringen sollen, ergreift das Schwert, stürzt sich zum hellen Jubel des treuen Knappen auf den eindringenden Feind und besiegt ihn.

Nach dem Siege jedoch verläßt er das Königsschloß und zieht auf Abenteuer in die Welt hinaus. Auch die milde, liebevolle Königin sieht die Notwendigkeit davon ein und bekennt offen ihre Schuld:

„Ich habe schwer an dir gefehlt.
Ich sah dein Elend, sah die Spur
Wachsenden Grams in welken Zügen
Und dachte doch eines, eines nur:
Wie kann ich ihn um die Fahrt betrügen,
An der seine Seele lechzend hängt.
— — — — — — — — — — — — — — —

. . . Und wie Hochzeitsleute,
Von dunklem Kirchenglockenrauschen
In lächelnde Träume eingelullt,
Am Altar ihre Ringe tauschen,
So nahen wir uns scheidend heute
Und — tauschen lächelnd — Schuld um — Schuld." –

Der letzte Aufzug spielt wieder, wie der erste, zwischen den Gräberhügeln mit hölzernen Kreuzen auf der öden nordischen Küste, bei der Begräbnisfrau. Zu ihr muß ja doch einmal jedes Menschenkind kommen, wie sie mit ihrer Milde, sanft und traurig, weil unerbittlich wie das Schicksal, zu Lorbaß gesagt hat:

„Werde nun alt, werde nun grau,
Und was dein Leib an Wunden gewinnt,
Und was dein Geist an Sünden ersinnt,
Du trägst es ja doch zur Begräbnisfrau."

und für sich selbst am Schluß des ersten Aktes:

„Geht nur, Kindlein, geht und schlagt
Ganz unbändig mit den Flügeln,
Wenn ihr müd' geworden, tragt
Euren Leib zu meinen Hügeln."

Und jetzt sind sie alt und grau, und von der ganzen ängstlichen Lebensphantasmagorie, mit ihren Kämpfen und Wünschen, bleibt nichts als der finstere Winkel des Friedhofs. Und dort wickelt sich nun das Ende des symbolischen Dramas ab. Das treue Weib, die Königin, hat erfahren, daß Witte dort ist und sie eilt mit dem Sohne, ihn zu suchen. Sie hatte ihn fortziehen lassen, weil sie in ihrer unermeßlichen, aus Hingebung und Zärtlichkeit gebildeten Liebe ihm erklärt hatte, sie wolle ihn nicht des größten Geschenkes, der Freiheit, berauben, und sie werde ihm diese zurückgeben, wann er es verlangen werde.

Sudermann hat neben den unabhängigen und selbstbewußten Frauen, wie Magda, die zärtlichen und schweigsamen dargestellt, und seine Liebe scheint für die letzteren zu sein. Die blasse Königin dieses dramatischen Gedichtes ist die ausgeprägteste Gestalt dieser Gruppe, zu der auch Mirjam (in „Johannes") und Heimchen (im „Johannisfeuer") gehören.

Erst beim Verbrennen der letzten verhängnisvollen Feder, was dem ihm bestimmten Weibe den Tod geben soll, erkennt Witte, daß er sie besessen, sie nicht zu schätzen gewußt und sich von ihr abgewandt hat: denn die Königin stirbt, als die Feder

brennt. Auch Witte sinkt über ihrer Leiche zusammen, und die unnütze Wahrheit erkennend, stirbt er ebenfalls.

Das Werk der Begräbnisfrau, des Todes, ist vollendet. Sie hat beide von ihren Leiden und Täuschungen befreit:

„Von Schuld und Last und Leide
Sprach ich seine Seele rein."

Aber nicht zu Ende ist das Werk von Hans Lorbaß, des starken, thätigen, harten und treuen Mannes:

„Dort drüben giebt's ein verlottertes Land,
Das braucht eine rächende, rettende Hand,
Das braucht Gewaltthat, das braucht ein Recht; —
Zum Herrn — werde der Knecht!"

Und er wird dieser Arm sein. —

So tragen für Sudermann, wie für Zola, nicht die Phantasie, nicht die Beschaulichkeit und Sehnsucht im Leben den Sieg davon, und nicht sie verdienen es, gefeiert zu werden, sondern die Beharrlichkeit und die Arbeit. Für Sudermann, wie für Zola, geht Thätigkeit über Beschaulichkeit:

„Wer seiner Sehnsucht nachläuft, muß dran sterben,
Nur wer sie wegwirft, dem ergiebt sie sich."

Sie sind Feinde der Romantik, für die die Sehnsucht, die blaue Blume, das Höchste ist.

In unserer Zeit sind die Thätigkeit, das Hervorbringen soziale Notwendigkeiten, Bewirkerinnen des Gemeinwohls: die Arbeit des Einzelnen ist die Bedingung für die Wohlfahrt aller. Daher die ethische Bedeutung der Arbeit, welche zur Sittlichkeit unserer Zeit wird. Zola hat das verstanden, wie Sudermann. Und auch Anzengruber schrieb: „Wir sind nicht da zum Entsagen, nicht zum Genießen, sondern zum Arbeiten." Ihre Helden sind Arbeiter. Die beschaulichen, romantischen und ästhetischen Seelen, sie, welche die Wollust jeder Art mit Wonne auskosten, asketische oder sinnliche, sind abgestorbene Glieder in der Gesellschaft der Lebenden und Arbeitenden, und sie müssen unterliegen.

Dieses Werk des Verfassers von „Ehre" und „Heimat", der schon durch seine naturalistischen Stücke bekannt geworden war, ist sehr beachtenswert, nicht bloß durch die gesunde Tendenz, sondern auch durch seinen dichterischen Wert. Die dramatischen Fehler des Dramas: jenes Schwankende, Unbestimmte, jene widerwärtige Unentschlossenheit und Schwäche des Helden; jene

Mischung von naturalistischen Motiven und von Märchenphantasie, welche mit den lebendigen Farben der modernen Technik eine leicht aufgetragene und vage Scene der Primitiven malt — diese Mängel heben nicht die Schönheit des Ganzen auf, nicht die dichterische Form der Einzelheiten, den Zauber vieler Stellen[1]) und den grandiosen Symbolismus der Begräbnisfrau, welche das ganze Drama mit einem geheimnis- und bedeutungsvollen Schatten umgiebt.

* * *

Das bis heute letzte Drama Sudermanns, das Schauspiel in vier Akten „Johannisfeuer" (1900) möchte man ein lyrisches Drama nennen — denn es ist aus einem elementaren Gefühle hervorgegangen, aus einer Naturstimmung — und zugleich ein Charakterdrama. Das volkstümliche Johannisfest, die Umwandlung eines heidnischen Ritus, das Fest des Sommers, des Lichtes, der langen Dämmerungen, die sich miteinander verknüpfen, umhüllt das realistische Drama mit einem poetischen Schleier:

> „Solche Johannistage — das ist ja zum Verrücktwerden. Es wird ja überhaupt nicht mehr Nacht. Gestern spät abend sitz' ich am Fenster und denk': Eh' die verfluchtige Nachtigall nicht Ruh' giebt, gehst du nicht schlafen. Mit einemmal legt der Pirol los. Da ist's Morgen. Links steht das Abendrot, rechts das Morgenrot — ganz friedlich bei einander. ‚Aus Glut und Glut ein neuer Tag!'"

[1]) Wir können uns nicht enthalten, die mythologischen Verse — ein Zeichen des wahren Dichters — anzuführen:

„Es liegt eine Insel im Nordlandsmeer,
Wo Tag und Nacht zur Dämmerung wird;
Noch niemand feierte Wiederkehr,
Der sich im Sturme dorthin verirrt.
Das ist dein Weg.

Dort wo das Heil noch nie gelehrt,
Dort wird in einem kristallenen Haus
Ein wilder Reiher als Gott verehrt.
Dem Reiher reiße drei Federn aus,
Und bringe sie her!"

Daß dieses Land noch heidnisch sei, ist sehr richtig gedacht, da ja die heidnischen Götter auch sonst als Dämonen sich in die christliche Zeit hinüberretteten. Symbolisch bedeutet es wohl nur die überspannte Phantasie, und nichts berechtigt zur Annahme, dieses Land für die „Stätte des Wahnsinns" zu halten, wie Max Lorenz in seinem trefflichen Buche „Die Litteratur am Jahrhundertende" (Stuttgart 1900), S. 199, meint.

So redet Georg, der Held des Dramas. Und die italienische Dichterin Alinda Bonacci-Brunamonti hatte gesungen:

„Io ben vorrei
Nella notte morir di San Giovanni.
A ponente svanisce a poco a poco
Del lungo giorno l'ultimo chiarore,
E già verso levante una leggiera
Candidezza s'imperla alla montagna,
Sul luminoso giorno estinto appena,
Versa gigli la prima ora dell' alba."

Das Johannisfeuer ist die plötzlich aufflammende Liebe, die ihre leuchtende Röte in die Nachtluft bringt und dann verlodert und nichts zurückläßt als Asche, denn „so geht's mit allem, was da lodert und nicht die Sonne ist."

Und die Liebe in diesem Drama ist eben die Leidenschaft, die wild verzehrend eine Nacht dauert, bis alle Feuer erloschen sind. Es ist nicht die Sonne, die gleichmäßig wärmt und Leben zeugt: es ist nicht die Liebe, die sich im Sonnenlichte frei entfaltet.

Diese letztere ist in unserem Schauspiel vertreten durch die Liebe Trudens, der Verlobten des Helden: eine Liebe, die noch viel Kindisches an sich hat, aber doch lebendig und aufrichtig ist, instinktiv, wie eine natürliche Entwickelung, die durch Ahnung vorschreitet und deren Ahnung über die Erkenntnis hinausgeht. Trudens Gestalt ist in ihrer Nebenrolle mit psychologischem Scharfsinn gezeichnet.

Aber das Drama dreht sich um das traurige Schicksal Marikkens. Dieses arme Heimchen — so wird sie von allen genannt — das littauische Findelkind, das von der Straße aufgelesen und in das wohlthätige und freundliche Haus des Gutsbesitzers Vogelreuter, des Vaters der Trude, aufgenommen wurde, ist die Hauptperson des Schauspiels, das aber alle Merkmale des Trauerspiels an sich trägt. Ihr verwickelter Charakter ist vorzüglich dargestellt, und ihr Schicksal folgt aus demselben mit logischer Notwendigkeit.

Marikke wurde in einem Notstandsjahre auf der Straße mit ihrer Mutter gefunden, die sich unter die Hufe der Rosse stürzen wollte, um ihrem Elend ein Ende zu machen. Sie wurde von dem guten kinderlosen Ehepaare Vogelreuter aufgenommen und von ihnen wie ein eigenes Kind erzogen — denn Trude kam erst einige Jahre später zur Welt. Sie wurde zu einem arbeitsamen

und ruhigen, stillen und thätigen Mädchen, die für alles im Hause Sorge trägt, sich allen nützlich erweist, so daß ihre Abwesenheit sofort von jedem gefühlt wird.

Allein das Blut der littauischen Landstreicherin und Diebin kann sich nicht auf die Dauer verleugnen. Der Dichter hat mit psychologischer Einsicht diesen Charakter darzustellen gewußt, in dem die Triebe einer durch Erbschaft überkommenen Entartung im Kampfe liegen mit großmütigen und edlen Strebungen, mit der angewohnten Demut und Unterwürfigkeit und der beständigen Arbeit für die anderen. Dieses Gemisch macht aus Heimchen in ihrer untergeordneten Stellung eine merkwürdige Persönlichkeit, ein verwickeltes und widerspruchsvolles menschliches Wesen, wie es die begabtesten Menschen sind, jene, in denen das Leben des Geistes reger und tiefer ist.

Ein Mädchen, das lügt und falsch schwört, das sich in die Arme des Bräutigams ihrer Pflegeschwester wirft, ohne daß sie dadurch abstoßend wirkt, die durch die ganze Skala der schmerzlichsten und herzzerreißendsten Gefühle hindurchgeht und dabei immer schweigt, die zu rechter Zeit mit Kraft einen großen Entschluß fassen kann, dabei aber doch ein schwacher, leidenschaftlicher, von den Wundenmalen des Verhängnisses gezeichneter Charakter bleibt — ein solches Wesen ist geeignet, unsere Teilnahme zu gewinnen.

Um alle Gefühle und Leidenschaften jenes tiefen und verwahrlosten Herzens zu erwecken und in Wallung zu bringen, tritt die Liebe in ihr junges Leben.

Georg von Hartwig ist Vogelreuters Neffe, der Sohn einer Schwester von ihm, deren Gatte sich zerrütteter Vermögensverhältnisse halber das Leben nahm. Der gute Vogelreuter zahlte seine Schulden und nahm sich des Kindes an. Sowohl Georg als Marikke sind „Notstandskinder“. Der eine aus dem Adel, die andere aus den untersten Schichten der Gesellschaft, werden durch die Wohlthaten derselben Familie vereinigt, und sie bemühen sich sie zu vergelten. Marikke thut es durch unermüdliche Arbeit und durch Dienen; Georg, der durch angestrengte Arbeit, nach Entbehrungen aller Art — denn als dem stolzen Jüngling einmal von dem Onkel die Schulden seines Vaters vorgeworfen wurden, wollte er keine weiteren Wohlthaten mehr annehmen — sich eine unabhängige Stellung als Architekt erworben hat, fühlt sich durch das Pflichtgefühl so sehr gebunden, daß er dem Wunsche Vogel-

reuters, aus ihm und Trude ein Paar zu machen, entgegenkommt.

Und vielleicht fühlten sich eben durch das Aehnliche ihrer Lage, durch das drückende Abhängigkeitsgefühl beide Notstandskinder zu einander hingezogen. Aber Heimchen, die ihre Stellung kannte, wollte nicht das Opfer des verliebten jungen Herrn werden, und wehrte sich gegen seine Zärtlichkeiten mit solcher Derbheit, daß Georg sich endgültig von ihr abwandte. Und als er vier Jahre darauf Trude im Reize der Jugend fand, warb er um sie mit günstigem Erfolg: denn das war einmal für ihn ausgemacht, daß er ins Haus Vogelreuter hineinheiraten mußte.

Das ist alles Vorgeschichte. Das Drama beginnt wenige Tage vor der Hochzeit. Heimchen ist in Königsberg, um für das junge Paar das Haus einzurichten. Beim Ordnen der Bücher in einen Schrank stößt sie auf ein Versbüchlein Georgs, und giebt es ihm nun zurück. „Heimchen, sei aufrichtig, du hast das Heft natürlich durchgelesen?" fragt er. „Nein," antwortet sie. Und sie beschwört es auch, als er es fordert.

Und jetzt verwickeln sich die Dinge. Die alte Weszkalnene, Marikkens Mutter, die schon mehrmals im Dorfe erschienen war, um bei den Vogelreuters Geld zu erpressen und um zu stehlen, ist wieder da. Sie hat auf Marikke, die in der Nacht von Königsberg zurückkehrte, gepaßt, und sich ihr zu Füßen geworfen, wie sie schon bei der Konfirmation des Mädchens gethan hatte.

Marikke erzählt nichts von dieser Begegnung. Sie sagt, sie sei von einem Manne verfolgt worden. Es steht aber bei ihr unwiderruflich der Entschluß fest, ihre Mutter wiederzusehen, endlich auf der Welt, auch unter den elenden Lumpen einer Landstreicherin, das treue Mutterherz wiederzufinden, an dem sie endlich ihren ganzen Schmerz ausweinen kann. Und da Vogelreuter ihr verboten hat, aus dem Hause zu treten, so bittet sie Georg, die Bettlerin in den Garten hereinzulassen.

Von großer Wirkung ist die Scene mit der alten Littauerin, die eintritt und das „scheen Freilinke" bewundert, ihr sofort die Schürze abbettelt, sie dann im Schmeicheltone um etwas Branntwein bittet und den Augenblick, als das Mädchen sich wegwendet, benützt, um von Trudens Aussteuer, die ausgelegt ist, zu stehlen. Das ist der Augenblick der Krise für das Herz des armen Heimchens. Alle zurückgedrängte Zärtlichkeit, aller Durst nach Liebe,

die in ihrem vernachlässigten Herzen waren und die das Herz einer Mutter anriefen, dringen jetzt hervor, und werden brutal verletzt. Und so wirft sie sich, sobald das Bettelweib fort ist, mit einem unüberlegten, impulsiven Schwung in Georgs Arme und schluchzt endlich frei an seiner Brust. Denn sie hatte gelogen: sie hat sein Tagebuch gelesen und hat darin gelesen, daß Georg sie damals liebte, als sie ihn zurückstieß und dennoch deswegen sterben wollte.

Diese Scene ist dramatisch sehr wirksam. Und dank dem nimmt man auch Georgs Lage hin, die sonst zwischen den zwei Mädchen bis zum Lächerlichen heikel wäre. Und dieser Konflikt, durch den Georg sich an Trude gebunden findet, und dabei von Liebe zu Marikke brennt, ist nach dem Leben beobachtet und mit menschlicher Wahrheit und lyrischer Bewegung dargestellt.

Denn nach dem Eintritt der Mutter Marikkes hat das Schauspiel wenig dramatische Bewegung, dafür aber eine hohe lyrische, das Wachsen der Leidenschaft Heimchens, die auch ihr Johannisfeuer haben will und in ihrem Gefühle der Erniedrigung empfindet, daß es ihr Schicksal ist, das sie abwärts zieht, eine Art Verhängnis, aus Leidenschaft und Verworfenheit gebildet, wodurch sie den dramatischen Schrei ausstößt: „Meine Mutter stiehlt. Ich stehl' auch!“ und sich Georg an den Hals wirft. Und so warten sie auf den Morgenzug, da der gute Vogelreuter Georg gezwungen hat, Heimchen in jener Nacht nach Königsberg zu begleiten, weil er wegen der nächtlichen Ueberfälle besorgt ist; und den Einuhrzug haben sie versäumt, weil sie durch die Mutter des Mädchens aufgehalten wurden, welche sich in den Garten geschlichen hatte, um einen Diebstahl zu versuchen.

In Heimchen herrscht nunmehr das Gefühl eines Verhängnisses, das sie treibt: „Du mußt herrschen“, sagt sie zu Georg, „ich muß dienen, — und sterben müssen wir beide.“

Nur steht zwischen den beiden ein unschuldiges Geschöpf, von jener unbewußten und vertrauensvollen Unschuld, die leidet, ohne zu verstehen, ohne sich klare Rechenschaft von der Ursache des Leidens abzulegen, und so auf rührendere Weise leidet. In der Johannisnacht kommt sie im Nachtjäckchen, mit gelöstem Haar, als alle zu Bette gegangen sind, um ihrem Schorschchen zu sagen, sie sei zu dumm für ihn, und ihn zu bitten, da es noch Zeit sei, lieber eine andere zu nehmen: denn wenn sie ihn unglücklich mache, dann gehe sie lieber ins Wasser. Als Georg be-

merkt: „Schönes Haar hast du!“ da ist sie ganz selig. Und als er sie beruhigt hat und sie zu Bett gehen heißt, sagt sie: „Und dann wer' 'ch mich ganz in mein Haar einwickeln und werd' denken: du hast gesagt — es is schön. Und dabei wer' 'ch dann einschlafen.“ Das ist alles überaus zart gefühlt und trägt dazu bei, Georgs Lage noch schwieriger zu machen. So begreift man aber auch das Ende, das Ende, das jedoch für Heimchen ein wenig dunkel bleibt. Sie rät selbst Georg, den gezeichneten Weg weiter zu verfolgen. Was sie betrifft, so beruhigt sie ihn: sie werde nicht zu Grunde gehen; sie werde nach Berlin ziehen; und sie habe Bast auf den Fingern.

Georg hingegen führt die unbefangene Braut zum Altar, die, wie die kleinen Vögelein, den nahen Sturm vorausgefühlt hat, der über ihrem Haupte schwebte und sich glücklich verzogen hat.

Ein anderer, der dem Nahen des Sturmes, welcher sich in Heimchens Herzen entfesselt, beiwohnt und in seinem eigenen Herzen den Gegenschlag fühlt, ist der Hilfsprediger Haffke. Es ist ein junger Pfarrer, der durch seine christliche, liebevolle Hingebung an den Nächsten und seine Durchdringung der Seelenleiden ein wenig an den Pfarrer der „Heimat“ gemahnt. In diesem Haffke ist die humoristische Note seiner bäurischen Aussprache markiert, seiner aufrichtigen Freimütigkeit und seiner Naivetät; aber eben dadurch, daß der Schimmer des Idealen von ihm abgestreift wurde, welche die dramatischen Personen leicht zu pädagogischen Musterbildern macht, hat seine Gestalt nur gewonnen.

Vogelreuter ist der gewöhnliche Gutsbesitzer der Ostprovinzen, den Sudermann oft im Drama und Roman dargestellt hat. Er ist eine Variation desselben Typus, dem eine ganze Reihe seiner Personen angehört, verschieden unter dem gemeinsamen Aeußeren von festgebauten, rüstigen, wohlgenährten, etwas rohen, mehr oder minder gewaltsamen, gutgelaunten Autoritätsmenschen. Dadurch bleiben alle, die um sie leben, ein wenig im Schatten ihrer Autorität und ihres herrischen Willens; daher sind ihre Frauen verschüchtert und ziemlich unbedeutend, wie hier Vogelreuters Frau, die im Personenverzeichnis nicht einmal ihren eigenen Namen hat.

* *
*

Von „Ehre“ bis „Johannisfeuer“ läuft eine stattliche Reihe von Bühnenwerken, die Sudermann schuf, gleichsam wechselnde Bilder unserer Zeit und ihrer Sehnsucht.

Die Linie, die vom ersten rauschenden Erfolge bis zum letzten bürgerlichen Schauspiel geht, über dem ein Schleier von etwas krankhafter Poesie liegt, ist es eine ab= oder aufsteigende Linie?

Das große Publikum, das in die europäischen Theater sich drängte und sich noch heute drängt, wenn die Gegensätze der Moral des Vorder= und Hinterhauses und das geräuschvolle Auftreten der glänzenden Magda dargestellt werden, wäre vielleicht zur Annahme geneigt, die Linie sei eine absteigende.

Der Kritiker aber, der es gewohnt ist, das wahre Gold des künstlerischen Wertes von dem glitzernden Flittergolde des lärmenden Erfolges zu sondern, merkt, daß die dramatische Wirksamkeit von „Fritzchen“, die symbolische Dichtung der „drei Reiherfedern“ und der unwillige und philosophische Ernst von „Johannes“ in Sudermann die ununterbrochene, ehrliche Arbeit des Dichters offenbaren, der streng ein Ideal verfolgt. Und dabei „verfügt er über eine kräftige Natur, reiche Fähigkeiten, Beobachtungsgabe, Erfindung, echtes Gefühl, Witz, Humor, ein gewisses Brio, das auf der Bühne wohlthätig wirkt und die Zuschauer mit sich fortreißt“, wie Georg Brandes bemerkte.

Und da er zu diesen Eigenschaften noch eine andere sehr kostbare besitzt: das beste Mannesalter, so wird es kein Wunder sein, wenn Sudermann in der nächsten Zeit der deutschen dramatischen Litteratur ein Meisterwerk schenken wird.

* *
*

Während dieses Kapitel sich im Druck befindet, überrascht uns die Nachricht von dem glänzenden Erfolge des neuesten fünfaktigen Dramas von Sudermann „Es lebe das Leben“ (zum erstenmal am 2. Februar 1902 in Berlin aufgeführt). Wir freuten uns lebhaft darüber, daß die Erwartung, die wir auf das kräftige Talent des Dichters setzten, sich so bald erfüllen sollte, und haben es uns angelegen sein lassen, das Drama sofort zu prüfen.

Im Grunde wird hier das Problem von „Ehre“ wieder in Betrachtung gezogen. Aber nicht mehr von der Seite des Widerspruchs. Es handelt sich nicht um die Unterschiede, welche die Klüfte des Empfindens in den verschiedenen Gesellschafts=

klassen öffnen. Hier liegt das Tragische in der Ehre, die Sühne heischt. Und es ist die Ehre in jener Gesellschaftsklasse, in der sie die tiefsten Wurzeln hat, in der sie ihren Ursprung als Gefühl und fast als Einrichtung hatte — jenes Ehrgefühl, das die Stütze bildet, von der sie aufrecht gehalten wird.

Zwölf Jahre sind nunmehr seit dem wunderbaren Erfolge des ersten Sudermannschen Dramas verflossen; und dieses jüngste Stück, das wieder, und zwar ohne eine Spur von Ironie, das Thema der Ehre behandelt, ist wieder mit Beifall aufgenommen worden.

Der um die Abfassungszeit von „Ehre“ in sittlichen Dingen herrschende Skepticismus spiegelte sich, mit der Sucht zu leben und vor allem sich zu bereichern, in jenem Drama wieder.

In der Zwischenzeit — in der das Herz der armen Gräfin Beate, der Heldin des jüngsten Sudermannschen Dramas, Gelegenheit gehabt hat, sich zu Grunde zu richten, wobei sie jedoch trotzdem im neuen Lebensgefühle jubelt, in der Freude des Handelns und des Wirkens auf Seelen — haben auch die Prinzipien eine unbesiegbare Kraft gewonnen. Sie haben die Welt in zwei scharf abgegrenzte Lager geschieden; sie haben auch in den schwächsten und durch das Herannahen der Zerstörung schon fast erstarrten Körpern Leben geweckt. „Prinzipien sind eine eiskalte Sache. Da bleibt unser Fleisch in Fetzen hängen. Märtyrer werden wir alle, die wir es ernst nehmen“, bemerkt Meixner, der sozialdemokratische Agitator des Dramas, der zwar eine gehässige und feige Rolle spielt, aber gleichwohl zuletzt, in der einzigen Szene, in der er auftritt, sich vor unseren Augen erlöst und den Wert eines Kämpfers für seine Sache erlangt, in dem großen Kampfe, der zu unseren Zeiten begonnen wurde und von dessen Ausgange das Schicksal der kommenden Zeiten abhängt.

Man begreift den rauschenden Erfolg, der dieses Drama krönte: zu viele zuckende, brennende Fragen, welche den lebendigen Pulsschlag des Stücks Geschichte, das wir durchmachen, bilden, kommen darin vor, als daß es nicht spannen und die empfindlichsten Saiten der heutigen Zuschauer in Schwingung versetzen sollte. Wie manches andere Drama Sudermanns ist auch dieses allerletzte ein geschichtliches Dokument. Es ist aus dem zeitgenössischen Leben hervorgegangen, und dieses spiegelt sich im Drama wieder. Wenn der Geschichtsabschnitt vorüber sein wird, und andere Fragen die Geister und die Herzen beschäftigen

werden, wird es der Forscher der Spuren vergangener Zeiten als ein geschichtliches und wahrheitsgetreues Zeugnis aufsuchen. —

Ein Weib, das einer unerlaubten Liebe nachgegeben hat und untreu wurde, sieht, da die Zeit des Rausches vorüber ist, in dem Abstande vieler Jahre mit Schaudern auf den Makel ihres Lebens zurück. Die Ehebrecherinnen erscheinen auf der Bühne immer als traurig und von Gewissensbissen gequält, wofern ihnen der Dichter Gefühls- und Seelenadel gelassen hat. Die Schuld ihres vergangenen Lebens lastet auf ihnen wie eine schwere Bürde, und kein Jubel, keine Freude kann in ihrer Seele wieder aufkommen.

Es war also ein genialer Einfall, daß uns Sudermann in seiner Beate eine schuldige Frau zeigt, die noch immer über die Liebe jubelt, die die Hälfte ihres Lebens erfüllte, obwohl die Sünde schon seit langen Jahren aufgehört hat. Und der Titel „Es lebe das Leben“ wird so zum Zeichen der Eigenartigkeit der Idee, von dem das Drama durchströmt ist.

Es ist, wie gesagt wurde, der alte Gegenstand der sündhaften Liebe. Aber diese reicht fünfzehn Jahre zurück. Die Liebenden sind jetzt zu Freunden geworden:

> „Wir sind alt geworden, mein Freund. Ueber unserem Altarfeuer da drinnen — da liegt eine dicke Aschenschicht von — was weiß ich wovon? . . . von Entsagen und von Würde und von Müdigkeit und von Trotz . . .“

Der Verfasser wählte mit dramatischer Geschicklichkeit den fruchtbaren Moment. Es ist die Abgeordnetenwahl Richards von Völkerlingk. Es ist der Augenblick, in dem dieser ganze Menschenkreis, der auf der Spitze der Gesellschaftspyramide sich befindet und noch eine so ausgesprochene Art besitzt, in Bewegung gebracht wird und seine unterscheidenden Eigenschaften rascher zu erkennen giebt. Der Kandidat, der im ersten Akte gegen den sozialdemokratischen Gegner gewählt wird, war fünfzehn Jahre vorher der Liebhaber der Gräfin Beate von Kellinghausen gewesen, der Frau seines Vorgängers im Reichstag, der ihm seinen Wahlkreis eben abtrat und für ihn arbeitete. Und es war Beate, die ihrem Gemahl Michael Müdigkeit und Sehnsucht nach dem freien Privatleben eingeredet hat.

Beate ist nicht bloß die Egeria der Partei. Sie ist die gute Fee derer, die sie liebt. Sie hat vor Jahren Richard Völkerlingk aus seinen leeren Liebhabereien gezogen. Sie hat seine

rednerischen und staatsmännischen Gaben entdeckt und ihm jetzt die Möglichkeit verschafft, bei seinem Wiedereintritte in den Reichstag — von dem er seit sechs Jahren ausgeschlossen war — durch seine erste Rede einen glänzenden Sieg zu erlangen. Und durch einen sonderbaren Zufall handelt diese Rede über die Ehescheidung, welche nicht noch weiter, zum Nachteil der Familie und des Vaterlandes, erleichtert werden soll, wie es die Partei der Linken möchte.

Beate hat sich auch mit Richards Sohn Norbert abgegeben. Sie hat seinen Geist und Charakter gebildet und mit Freude in seinem Herzen ein begeistertes und leidenschaftliches Gefühl zu ihrer Tochter Ellen reifen sehen, zu diesem reizenden Mädchen, dessen jugendliche Figur, ungeachtet der untergeordneten Rolle, die sie im Drama spielt, gar nicht schematisch ist.

Allein trotz dem wirksamen Einflusse, den sie auf die Männer ihrer Partei ausübt, auf die Bewahrer der Heiligtümer der Gesellschaft, weiß man doch nicht recht, ob Beate nicht über die Ideen hinausgewachsen ist, welche diese Partei verteidigt, und Richard äußert den Verdacht, daß sie „in ihrem Innersten nicht mehr auf dem Boden der Partei stehe".

Sie schaut zwar dunkel — wie auch Prinz Usingen, ein recht gelungener Typus eines alten blasierten und mit Nietzscheschen Brocken herumwerfenden Aristokraten — die Zukunft, worin die Herrschaft ihren Händen entgleiten wird; aber im gegenwärtigen Zeitpunkt sucht sie nur den Kampf, der sich aufdrängt, dem man nicht ausweichen kann, der allen, welche an ihm teilnehmen, Kraft und Stärke verleiht, und in dem das heutige Leben besteht. Eben dieses tragische Bewußtsein, daß die handelnden Personen Morituri seien, giebt dem Drama seine Eigenartigkeit. Aus dem Kampfe, den diese Klasse um ihr Dasein führt, schöpft sie neue Kraft. Es ist der besondere Charakter des Adels unserer Zeit, der sich wieder erhebt und von der Ruheseligkeit befreit hat, in welcher der epikuräische Adel vor der Revolution sein Genüge fand und sein „après nous le déluge" rief.

Das dramatische Moment, aus dem die Handlung hervorgeht, ist die von Richard Völkerlingks Mitbewerber, seinem früheren Sekretär Meixner, in einer öffentlichen Wahlversammlung erhobene Anklage betreffs seines Verhältnisses zu der Gemahlin seines Freundes, eine Beschuldigung, welche der Ankläger im

Zeitungsblatte wiederholt und in die Hände aller Beteiligten und ihrer Umgebung gelangen läßt.

Und mitten in die glänzende Gesellschaft, die Michael von Kellinghausen zu Ehren des Neuerwählten in seinem Hause versammelt hat, trifft die Nachricht ein. Alle eingeladenen Gäste haben schon die Zeitung zugeschickt bekommen, und jeder zieht daraus die Folgen, die ihm am nächsten gehen. Alle sind aber darin einig, daß der herzleidenden Hausherrin die Kenntnis der schändlichen Neuigkeit erspart werden muß. Das Verhalten der betroffenen Personen, Beatens, Richards und Michaels, dieser Nachricht gegenüber, bildet das lebhafteste Interesse des dritten Aktes.

Die beiden Liebenden, die jederzeit das Unsichere ihrer Lage gefühlt haben, wissen, daß jetzt das Ende da ist.

Beate weiß, daß Richard, wenn er auf sein Ehrenwort befragt werden wird, nicht lügen kann. Und als Michael, der eine Verleumdungsklage gegen Meixner angestrengt hat, zum ersten Male Verdacht schöpft und von Richard sein Ehrenwort verlangt, daß er dem Wahrheitsbeweise, den Meixner antreten wolle, mit Ruhe entgegensehen könne, stößt Beate einen leisen Angstschrei aus, und die so viele Jahre hindurch verheimlichte Wahrheit kommt ans Licht.

Ein Zweikampf zwischen den beiden ist unmöglich: denn der Skandal würde die Partei schädigen. Es bleibt nichts übrig als Richards freiwilliger Tod. Und er bittet nur um zweimal vierundzwanzig Stunden Zeit. Er will zuerst seine Rede im Reichstag halten. Und er redet mit einem so düsteren Feuer von der Familie, dem Ehebruch, und verdammt, bevor er ihn büßen soll, so heftig den Fehltritt seines Lebens, daß alle von seiner Beredsamkeit entzückt sind. Nur Beate und Meixner erkennen daraus, daß er mit dem Leben abgeschlossen hat. Richard erfährt auch, daß man hohen Orts seinen Wert schätzt und ihn für den Mann hält, den man brauchen könne. Es werden dem Unseligen — er sagt es selbst — „all die gelobten Länder gezeigt, die er nie betreten soll“. Endlich hat er den Wirkungskreis für seine Kräfte gefunden, und er muß aus dem Leben scheiden.

Doch er wird nicht sterben. Beate sorgt dafür, ihn zu zwingen, daß er auf seinem Platze bleibe. Sie wird selbst im passenden Augenblick verschwinden. Sie wird dadurch der Sache ihrer Klasse in Richard eine kostbare Kraft sichern, ihm eine Auf-

gabe für sein Leben und ihren Kindern, Norbert und Ellen, das Glück schaffen: denn, wenn sie verschwindet, wird niemand die Kinder mehr trennen wollen.

Sie veranlaßt ihren Gemahl, der sie aufs Land verbannen will, die hervorragendsten Personen ihrer Partei und Richard zu einem Frühstück einzuladen: nicht der leiseste Verdacht soll auf ihnen haften bleiben. Unter den Trinksprüchen bringt sie einen aus, der ein Hymnus auf das Leben ist, und zieht sich zurück. Ein dumpfer Fall, ein Schrei Ellens, und wir erfahren, daß sie tot ist. Sie hat sich selbst vergiftet.

Beatens Charakter, auf dem sich die ganze Handlung aufbaut, ist einer der merkwürdigsten und verwickeltsten des zeitgenössischen Theaters. Er hat auch in Sudermanns Werken nicht seinesgleichen, außer etwa, trotz dem Gegensatze zwischen der gebieterischen und klugen Dame und dem demütigen Notstandskinde, in der Marikke vom „Johannisfeuer“, die ebenfalls eine Märtyrerin der Liebe ist.

Eine schuldige Frau, die trotz der Seelenleiden, die eine tödliche Herzkrankheit zur Folge haben, so daß sie nur durch die außerordentlichste Willenskraft sich aufrechthält, eine solche ungebändigte Lebensfreude und Glückssehnsucht bewahrt, daß sie vor dem freiwilligen Tode einen Lobgesang auf das Leben anstimmt, ist eine geniale Konzeption, nur vergleichbar derjenigen Dantes, der in Francesca da Rimini noch mitten unter den Höllenqualen das Jubeln der Liebe sieht.

Diese Beate ist ein Zeichen der Ueberwindung des Pessimismus, die wir in Sudermanns gesamtem Schaffen beobachten können und die ihm einen Stempel von Kraft aufdrückt, der menschlichen Kraft, die durch den Willen den Sieg davonträgt. Beate besitzt, wie die meisten Personen Sudermanns, einen kräftigen, gestählten Willen, den Willen zu leben und glücklich zu sein. „Eine Glücksucherin bin ich immer gewesen“, sagt sie, und sie suchte es in unermüdlicher Arbeit, mit sicherer Herrschaft über sich selbst und die anderen. In ihr ist keine empfindungsselige Schwäche, und ihre Sünde war nicht die Wirkung von Schwäche, sondern ein freies Suchen nach Glück.

Hierin ist sie das gerade Gegenteil von Richard, der sich quält. Beate quält sich nicht und entsagt nicht. Und sie bereut nicht. Sie besitzt ihre eigene sittliche oder unsittliche Weltan=

schauung vom individualistischen Standpunkte aus. Auf dieser ruht sie fest und sicher, und regelt nach derselben ihr ganzes Leben. Richard erleidet trotz all seinem guten Willen das Urteil der anderen über seine Lebensführung.

Beate ist eine Selbstherrscherin, während Richard, im ganzen ein Ritter von der traurigen Gestalt, seine Klasse von der idealsten Seite vertritt, wie andererseits Michael von der gewöhnlichsten und vielleicht wirklichkeitstreueren.

Die äußere Form von „Es lebe das Leben“ nähert sich stark der flotten und raffinierten französischen Form des auf eine These gebauten Gesellschaftsstückes von Augier und Dumas. Doch der eigenartige und komplexe Charakter Beatens läßt fast an einen menschlicher gewordenen Ibsen denken, der von den unwirtlichen, einsamen Fjords herabgestiegen ist, um sich in ein bequemeres Leben zu schicken.

Daß dieses Drama das erwartete Meisterwerk Sudermanns sei, wie das große Publikum — wenn wir gut berichtet sind — anzunehmen scheint, können wir zwar nicht behaupten, trotz der Mannigfaltigkeit gewichtiger Fragen, die es behandelt oder streift, trotz den vielen schönen Scenen, unter denen die zwischen Richard und Beate im vierten Akte von wahrer Poesie überströmt, trotz dem bedeutenden, sonderbaren Charakter einer weiblichen Figur, die mitten in den neuen siegreich vordringenden Zeiten nur einer so alten und gleichwohl noch lebenskräftigen Klasse entstammen konnte. Gewiß besitzt aber dieses letzte Produkt der Sudermannschen Muse, in seiner Gattung als Gesellschaftsstück, als Zeitbild, nicht nur die Berechtigung zum Erfolge, den es erlangt hat, sondern auch den inneren Wert einer, abgesehen von einigen konventionellen Einzelheiten, treuen Wiedergabe des Lebens, die an manchen Stellen sich zu wahrer Poesie erhebt.





Gerhart Hauptmann.



Das erste, so heftig bestrittene Drama Gerhart Hauptmanns, „Vor Sonnenaufgang“, das von einer litterarischen Partei in den Himmel erhoben, von der entgegengesetzten heftig bekämpft wurde, erschien im Sommer 1889, als der Dichter, der damals siebenundzwanzig Jahre zählte, von einer zu der anderen jener zwei Frauen übergegangen war, die, wie um Selin, den Helden seines jugendlichen Epos „Promethidenlos“, sich um sein Leben gestritten hatten: er verließ damit endgültig die Frau mit dem Meißel, und schloß sich mit noch jugendlichem Mute der anderen mit dem Kranze und der Leier an.

Nunmehr ist dieses „soziale“ Drama gründlich, intus et in cute, unter allen Gesichtspunkten geprüft worden. Es wurde vom bengalischen Feuer des Enthusiasmus beleuchtet, sowie andrerseits von der mißgünstigsten und feindlichsten Kritik in jedem Winkel ausgetastet. Und es bleibt gleichwohl das, was es ist: die jugendliche Frucht eines außergewöhnlichen Talents, das unreife aber kennzeichnende Werk eines hervorragenden dramatischen Dichters; etwas Unfreies, an die Fesseln einer litterarischen Schule Gebundenes, welche jede Bewegung und jeden Zug streng überwacht, und dabei die Frucht einer genialen Beobachtung, eine Darstellung von wunderbarem Relief, etwas, das einerseits durch die peinliche Detailschilderung an die niederländische Malerschule erinnert, und andrerseits an die Kölnische Schule durch das große blutige Mitleid, womit diese die zerstückelten Gliedmaßen ihrer Märtyrer darstellt. Jene Mischung von schmerzvollem Mitleid und unerbittlicher Grausamkeit, womit die Wunden der Gesellschaft bloßgelegt werden, welche die russischen Schriftsteller so charakteristisch macht und dem „Assommoir“ von Zola, als dieser Roman um die achtziger Jahre seinen Siegeszug durch die Welt hielt, einen

so sonderbaren Geschmack gab — jene Mischung von zwei auf den ersten Blick unvereinbaren Elementen trifft man auch in diesem „Sonnenaufgang", wie Paul Schlenther das Hauptmannsche Erstlingsdrama nennt.

Der konsequente Naturalismus hatte durch die Wirksamkeit von Arno Holz und Johannes Schlaf dem neuen dramatischen Dichter die Wege bereitet, und dieses Stück ist ihnen eben unter ihrem gemeinsamen Pseudonym Bjarne P. Holmsen gewidmet.

Sein Erfolg war kein Parterreerfolg, wie der von Sudermanns „Ehre". Es war eine Schlacht, die vom Bühnenpodium aus sich in den Spalten der Zeitungen und Zeitschriften weiterzog, und noch heute in den biographischen Studien und in Büchern fortgekämpft wird.

Im allgemeinen waren die Leute verblüfft über die Kühnheit des jungen Dichters, der sie in ihren lieben Gewohnheiten störte, und sie mußten sich getroffen fühlen durch die Genauigkeit der scenischen Wiedergabe des Alltagslebens.

Schließlich siegte die Partei, welche das Werk und den Dichter auf dem Schilde trug. Sie war eben von der Jugend gebildet, welche überall die Kraft und die Zukunft vertritt. Sie hatte überdies nicht mit jahrhundertealten Ueberlieferungen zu kämpfen, welche in Frankreich mit ihrer steifen Bühnenetikette den Glanz des Vaterlandes begleitet, die — so konnte es fast scheinen — zu demselben beigetragen hatten, sodaß ein zu rasches Auftreten gegen sie beinahe wie Pietätlosigkeit aussehen konnte. Auf diese Weise denken wir, erklärt es sich, daß der Naturalismus, der in Frankreich aufkam, auf der Bühne nur in Deutschland den Sieg davontrug, während Zola und seine Jünger keinen dauernden Theatererfolg aufweisen können.

Aus der Bauernschilderung, die schon Anzengruber mit so anmutiger Wahrheit unternommen hatte, ist hier die Darstellung einer Sittenverderbnis geworden, welche derjenigen des Arbeitervolkes einer Pariser Vorstadt nichts nachgiebt.

Wie im „Assommoir", so ist es auch hier der Alkoholismus, der jene schreckliche Entartung bewirkt hat. In einer Bauernfamilie Schlesiens, des Heimatslandes Hauptmanns, welche sich rasch durch die unter ihren Aeckern entdeckten Kohlenfelder bereichert hat, ist Vater Krause ein zum Tier gewordener Säufer, der fast nie aus dem Wirtshause mehr herauskommt. Seine

zweite durch den Reichtum ihres Hauses protzige Frau hintergeht ihn mit einem Nachbarn, Kahl Wilhelm, einem rohen, cynischen Burschen, der noch dazu der Verlobte der jüngeren Tochter des Hauses ist. Die ältere mit dem Ingenieur Hoffmann verheiratete ist ebenfalls dem Branntweintrinken ergeben. Ihr erstes Kind starb im Alter von drei Jahren, als ein Opfer des ererbten Lasters: es hat sich nämlich mit einer Essigflasche geschnitten, worin es Branntwein vermutete.

Das ganze traurige Gemälde dieser zusammenbrechenden Familie — über der, wie ein symbolisches Tier, die ekelhafte Figur des Vaters Krause herrscht, mit seinem blöden Rufen: „Dohie hä! bin iich nee a hibscher Moan? Hoa' iich nee a hibsch Weib? Hoa' iich nee a poar hibsche Tächter, dohie hä?" — wird uns an zwei Abenden und an zwei darauffolgenden Morgen vor Sonnenaufgang vorgeführt: in der Stube des Wohnhauses des Bauern und im Hofe daneben, während die unglückliche ältere Tochter, Hoffmanns Weib, auf ihre Niederkunft wartet, während man im letzten Akte ihr Stöhnen hört und erfährt, daß das Kind totgeboren ist.

Im Gegensatze also zu dem, was in Anfängerarbeiten gewöhnlich geschieht, ist dieses Drama geschlossen und zielbewußt.

In diesem toten Pfuhl von Entartung und Laster schmachtet, wie ein gefangener Vogel, Helene, Krauses jüngere Tochter, welche durch letztwillige Verfügung ihrer Mutter in Herrnhut erzogen wurde, kein Anzeichen von Hang zum Laster verrät und sich in der traurigsten Lage mitten unter der gräßlichen Unwürdigkeit ihrer Familie befindet: „Einen Trunkenbold von Vater hat man, ein Tier — vor dem die ... die eigene Tochter nicht sicher ist. — Eine ehebrecherische Stiefmutter, die mich an ihren Galan verkuppeln möchte".

Etwas Bewegung in diesen toten Pfuhl zu bringen, kommt aus der großen Welt Alfred Loth.

Alfred Loth, der Studienfreund Hoffmanns, ein kämpfender Sozialist, der auch ein paar Jahre Kerker abbüßen mußte, gerät unerwartet in die Familie Krause und wird zum Funken, der all jenen aufgehäuften Zündstoff in Brand setzt. Es ist eine Figur, über die viel geredet und die allgemein verdammt wurde, sodaß der Dichter selbst scherzhaft sagte, man habe soviel Schlechtes über ihn gesagt, daß er ihn schließlich selbst aufgegeben habe.

Alfred Loth kommt nach Witzdorf, um die Verhältnisse

der Bergleute jenes Kreises zu studieren. Die Ruhe, mit der er seine Gedanken über Besserung der Gesellschaftszustände vorbringt, die Kaltblütigkeit, mit der er sie gegen den praktischen Menschenverstand seines Freundes Hoffmann verteidigt, der sich zu rechter Zeit von den gefährlichen Lehren abgewandt, eine reiche Heirat gemacht hat, immer mit Schlauheit, ganz ohne Skrupel, jede Gelegenheit zu Gewinn benutzt und auf dem Wege ist, ein Bleichröder zu werden, zeigen, daß er zu jener Gattung von Fanatikern, von Prinzipienreitern gehört, welche die gefährlichste unter allen ist: denn sie ist nicht dem Uebergange von Erhitzung zur notwendigen Erkältung der gewöhnlichen feurigen Enthusiasten unterworfen.

Man hat Loth einen Idealisten genannt. Er ist aber vielmehr ein fanatischer Positivist. Er ist ein blinder Apostel der Ideen, denen er sein Leben geweiht hat, und die er bis zum Tode verteidigen wird. Er wird über alles hinwegschreiten. Er wird ihnen nicht bloß sein eigenes Leben, sondern, wenn es nötig ist, auch das Leben anderer und alles Heiligste und Beste opfern. Zu jeder Zeit hat eine Lehre, die zum Siege bestimmt war, solche Verfechter hervorgerufen — Apostel werden sie von den Anhängern, von den Gegnern Fanatiker genannt, von dem kalt urteilenden und klug berechnenden gesunden Menschenverstande aber werden sie immer als Verrückte angesehen. Die ersten Anhänger des Islams, welche mit Schwert und Feuer die Lehre des Propheten in die Welt trugen, waren solche Enthusiasten; die ersten Kreuzfahrer, welche in den Straßen Jerusalems Ströme von Blut vergossen, waren desgleichen: sollen wir uns wundern, daß zu unserer Zeit Nihilisten da sind, welche den Galgen nicht fürchten, Anarchisten, die unerschrocken eigenes und fremdes Leben wegwerfen?

Die sozialistischen Lehren unserer Tage, in denen viele die Wahrheit zu sehen glauben, wie man sie früher in der Offenbarung sah, haben bei ihnen die Stelle des Glaubens eingenommen: und alles, was für andere Menschen das Höchste und Teuerste ist, sind sie jederzeit bereit, ihrem Glauben zu opfern. Loth gehört zu diesen: und seine Darstellung ist, trotz dem Tadel der meisten Kritiker, unserer Meinung nach gelungen, und sie offenbart im jungen Dichter die Löwenklaue.

Damit soll nicht gesagt sein, daß Loth nicht herzlich anti-

pathisch ist, als er seiner pseudowissenschaftlichen Schrulle zuliebe die sanfte, unglückliche Helene opfert, die mit solch aufrichtiger, menschlich rührender Leidenschaft sich an ihn geklammert hat und aus dem Sumpfe von ihm gezogen zu werden hoffte.

Loths Charakter ist nicht sympathisch, aber wahr, und sein Handeln, das man verabscheuen oder belächeln kann, fließt folgerichtig aus seiner Ueberzeugung. Denn es kommt nicht auf die Wahrheit einer Lehre an, für welche ein Mensch sich opfert, um die Größe seines Opfers zu schätzen: es genügt, daß sie für ihn wahr sei. Die indischen Fanatiker, die sich den Krokodilen zum Fraße hingeben, die alten Phönizier, die ihre Kinder in die glühenden Arme des Moloch warfen, thaten die gleiche in ihren Augen verdienstvolle Handlung, die hier Alfred Loth thut, der, nachdem er erfahren, daß die von ihm aufrichtig geliebte Helene die fürchterliche Erbschaft des Alkoholismus zu gewärtigen hat, sie ohne weiteres verläßt, trotzdem er weiß oder sich leicht denken kann, daß sie ein Opfer der schrecklichen Umgebung werden wird, in der sie lebt, daß sie sich entweder auch der Branntweinflasche hingeben oder die Geliebte ihres Schwagers werden wird, was noch entsetzlicher sein mußte als der Messerstich, wodurch sich die Unglückliche aus jener Hölle rettet. Es bleibt immer ein Opfer des Individuums für eine Idee.

Daß Loth nicht von Anfang an sieht, mit was für Leuten er es zu thun hat, und daß er sich erst im letzten Augenblick von seinem ebenfalls ganz originellen Studienfreunde Dr. Schimmelpfennig das Elend jener Familie erklären lassen muß — ist nicht unwahrscheinlich, sondern entspricht der ganzen Anlage jenes Fanatikers, der ausschließlich in seinen Ideen lebt, und für den die ganze äußere Welt nur als ihre Erklärung oder Anwendung besteht.

Die Gestalt der Helene ist rührend und menschlich, und in der — trotz allen Aussetzungen — schönen und wahren Liebesscene mit Loth erscheint sie noch schalkhaft in ihrer von der Umgebung noch nicht ganz niedergedrückten Jugend. Sie ist das Opfer jener unmenschlichen Zustände,[1]), wie jene kleine Schwindsüchtige im „Assommoir“, die unter Entbehrungen in der Dachkammer hinstirbt, während der Vater sich besäuft, wie die Sonja

[1]) Daß aber in ihr „die ganze leidende Menschheit symbolisiert erscheint“, wie Adalbert von Hanstein „Gerhart Hauptmann“ (Leipzig, 1898) S. 15 sagt, ist eine ungeheure Uebertreibung.

in Dostojewskis Raskolnikow, die sich verkauft, um Geld ins Haus zu bringen: es sind eben die schwachen Geschöpfe, welche die Schuld der Anderen büßen müssen.

Die Technik des Stückes, mit den langen sehr genauen scenischen Anweisungen, von denen einige die Stelle der abgeschafften Selbstgespräche vertreten, ist völlig die der naturalistischen Kunst. Sie will uns die photographische Wahrheit eines gegebenen Milieus darstellen, bis auf die winzigsten Eigentümlichkeiten der Menschen und der Dinge, und will uns vielleicht durch solchen genauen Rahmen über die Ungeheuerlichkeit der Ereignisse, die sich darin abwickeln, hinweggehen lassen.

Daß dieses Drama, trotz dem Beiworte „sozial", im Grunde nur eine Liebesgeschichte ist, wie man bemerkt hat, ist auch wahr. Nur legt diese Liebesgeschichte allerdings fürchterliche Gedanken nahe durch den bloßen Hinweis auf die düsteren Gestalten der Bergleute, die einen Gegensatz bilden zu dem schädlichen Reichtum, den sie hervorbringen, zum Verderben derer, die sich seiner bemächtigt haben.

Die durch den Alkoholgenuß erzeugten Schäden sind mit sehr lebhaften Farben geschildert. Es fehlt auch nicht die Ironie, womit die Tischgenossen nach der langen, mit statistischen Daten gespickten Rede Loths über den Alkoholismus ausrufen, daß die Bergleute wie die Schweine saufen, während sie beim Essen die kostbarsten Weine hinunterstürzen und „Koal" Wilhelm prahlt, er habe neulich eine Flasche Rüdesheimer, eine Flasche Sekt, darauf noch eine Flasche Bordeaux getrunken, „aber besoffen woar ich no n . . . nich."

Hauptmanns Absicht in diesem Drama, wie in vielen anderen, war die, nach dem Leben, aber ohne Zorn und ohne Liebe, sine ira et studio, das gesellschaftliche Elend zu schildern, woraus auf natürlichem Wege das Heilmittel hervorspringen soll. Nicht zu verkennen ist die moralisierende Absicht seines Schaffens. Diese verwandelt jedoch das Kunstwerk nicht in ein Exempelspiel. Sie ist vielmehr die Idee, die es durchwärmt und ihm Leben giebt. Sie verwandelt pathologische Fälle in menschliche Begebenheiten, unter denen eine empfindende, liebevolle Frauenseele zermalmt wird.

Die Aehnlichkeit zwischen dem Greuel der schlesischen Familie Krause und dem der russischen Familie in Tolstois „Macht der

Finsternis" wurde schon von vielen bemerkt. Ja, Adolf Bartels behauptet geradezu, das russische Drama habe bei dem des jungen deutschen Dichters Pate gestanden.

Trotz der Verschiedenheit der Bühnentechnik, infolge deren das russische Stück bloß ein dramatisierter Roman ist, während Hauptmanns Jugendwerk doch immer eine außerordentliche dramatische Kraft und Geschlossenheit besitzt, lastet die von menschlicher Schlechtigkeit und Entartung gesättigte Atmosphäre drückend über beiden Werken, und unverkennbar ist die Aehnlichkeit zwischen den beiden Familien, ungeachtet der vielen ethnischen und sozialen Unterschiede

Der Alkoholismus, als eine Quelle der Entartung, herrscht sowohl in der russischen wie in der deutschen Familie, in der letzteren unmittelbarer, in der ersteren mit anderen Faktoren vereinigt. Unwissenheit, Leidenschaft und Laster und jenes gänzliche Fehlen von Geistigkeit, jene sklavische Hingebung an materielle Genüsse sind hier wie dort die Ursache des Verfalls. Und diese sklavische Hingebung kommt in beiden Familien vom Reichtum her: in der russischen ist es der durch Verbrechen erworbene Besitz von erspartem Gelde, das dann vergeudet wird; in der anderen die Reichtümer, welche durch die Entdeckung und gewissenlose Ausbeutung der Kohlengruben in die schlesische Bauernfamilie kommen. In beiden ist der Reichtum Ursache von Verbrechen und Unglück, und die schreckliche soziale Frage kommt in beiden zum Vorschein, mit ihren grausamen Rätseln unter der alten biblischen Form des „Mammon iniquitatis".

In beiden ist ein Vertreter der spiritualistischen Weltauffassung da, der sich mit den „normalen Gütern des Lebens" begnügt, und beide enthalten sich der geistigen Getränke gänzlich. Man soll nicht einwenden, daß bei dem russischen Vertreter das religiöse Gefühl einen großen Unterschied macht: denn, wie schon früher hervorgehoben wurde, die pseudowissenschaftlichen Ueberzeugungen Loths sind für ihn ebenfalls ein Glauben, ein neuer Glauben, welcher den ganzen Fanatismus der Lehren besitzt, die sich der Welt bemächtigen wollen. Allerdings ist Akim ein Christ, und er hat vom Christentum die große Milde, die durchdringende Sanftmut, die unüberwindliche Kraft des großen Widerstandes. Aber Loth ist auch ein Mann des Glaubens: nur wirkt sein aggressiver und grausamer, eigensüchtiger und kleinmütiger Glaube abstoßend, während die tiefe christliche Ueberzeugung, welche die

Seele des russischen Bauern bildet, ihm eine Größe verleiht, welche die Figur Akims trotz seinem äußeren Elend, trotz seiner niedrigen Stellung, zu einer der schönsten macht, welche die Kunst unseres Jahrhunderts geschaffen hat. Der Schluß des Dramas überrascht uns nicht, denn Akim ist da, uns jene plötzliche Umwandlung in Nikitas Seele zu erklären: sie ist eine Wirkung der christlichen Kraft, der „Kraft der Schwäche“. —

Hauptmanns Erstlingsdrama war ganz danach beschaffen, Diskussionen zu erregen, aber zugleich die Erwartungen zu spannen. Bei der Prüfung der weiteren Schöpfungen des Dichters werden wir sehen, ob diese Erwartungen berechtigt waren.

Wir fühlen, wie Bartels, eine verborgene Ader von Poesie, welche unterirdisch fließt und von Zeit zu Zeit in einem klaren Strahl hervorbricht. Ja, es ist eben diese verborgene Ader von Poesie, welche, wie das Herrnhut, wo Helene erzogen wurde, eine Hauptursache der Entrüstung ist, womit die verworfene Wirklichkeit dargestellt wird. Wie wir in der Folge noch besser beobachten werden: wir sehen auch hier einen idealistischen Dichter, der unter dem Alpdruck des wirklichen Lebens stöhnt.

* *
*

Entartung und krankhafte Erblichkeit, gleichsam das Fatum der modernen Litteratur, liegt auch dem zweiten Drama Hauptmanns, „Das Friedensfest“ (1889), zu Grunde.

Es ist hier nicht der Ort — und es ist auch nicht unsere Aufgabe —, zu entscheiden, ob diese geheimnisvolle und furchtbare Macht, die im Blute liegt, in den Werken der neuesten Kunst, worin sie so tragisch herrscht, nicht zu hoch angeschlagen wurde. Man hat zu beweisen gesucht, daß die wissenschaftliche Voraussetzung, auf der Zolas Rougeon-Macquart aufgebaut sind, rein phantastisch ist. Und Ibsens schrecklichen „Gespenstern“ wurde ebenfalls eine wissenschaftliche Grundlage in Abrede gestellt.

Indes die bloße Möglichkeit, jene Möglichkeit, für welche die Beweise in der alltäglichen Erfahrung nicht mangeln: daß nämlich Krankheiten der Eltern sich auf die Kinder vererben und ihre Sünden bis zum siebenten Geschlechte gebüßt werden, kann wohl zum Gegenstand der Kunst werden, wie alles was die menschlichen Geschicke nahe berührt. Der neuere Künstler kann

wohl mit dem alten Dichter sagen, ihm sei nichts Menschliches fremd: „Homo sum, nil humani a me alienum puto“.

Die sittliche Rettung, welche der fanatische Prinzipienreiter Loth an der armen Helene Krause hätte versuchen sollen, die, ihrer schrecklichen Umgebung entrissen, gar wohl vor dem Untergange ihrer Familie hätte bewahrt werden können, wird hier mit warmem Gefühl, mit jener einfachen und eindringenden, wehrlosen und übermächtigen Liebe, jener Liebe, welche die Menschen von Grund aus umwandelt und Wunder vollbringt, von Ida Buchner gewagt.

Idas Persönlichkeit wurde, so glauben wir, von den Kritikern nicht genügend gewürdigt. Ohne von Bartels zu reden, der sie geradezu als eine Nebenperson betrachtet, erkennen ihr auch die anderen nicht jene Bedeutung zu, die gewiß in der Absicht des Dichters lag: er wollte ja auch bekanntermaßen nach ihr das ganze Drama benennen, für das der Titel „Friedensengel“ ursprünglich beabsichtigt war.

Das Drama endigt zwar — das läßt sich nicht leugnen — mit einem Fragezeichen: wird es der warmen Macht der Liebe gelingen, die Dämonen des in der unglücklichen Scholzschen Familie entfesselten und tiefgewurzelten Hasses zu verscheuchen? Wird sie in Wilhelms Brust die traurigen Keime der Erblichkeit und der schlechten Erziehung ersticken? Der Dichter spricht sich nicht aus, wagt es nicht, sich auszusprechen: er läßt sowohl Optimisten wie Pessimisten frei, den Schluß nach ihrem Sinne zu ziehen.

Wie Ibsens Drama ist auch dieses „Friedensfest“ bloß eine Katastrophe: ja, es wurde geradezu so vom Dichter benannt. Es ist mithin die Folge eines Vorereignisses, einer Vorgeschichte, die dreißig Jahre weit zurückreicht, bis zur Zeit der Verbindung des damals vierzigjährigen, vielgereisten Doktor Scholz, der im Jahre 1848 auf den Barrikaden gekämpft hat, mit seiner sehr jungen und unwissenden Frau. Aus dieser ungleichen Ehe entsprossen drei Kinder, und mit ihnen kam Zwietracht und vollständige Uneinigkeit in die Familie. Dr. Scholz wurde zum hypochondrischen Haustyrannen, der seine ganze Zeit allein in dem oberen Stockwerke seines einsamen alten Hauses in Erkner zubrachte und nur seinen alten Diener Friebe um sich haben wollte, und seine Frau wurde, immer mit sich selbst und ihren Leiden

beschäftigt, schwermütig und reizbar. Die Knaben Wilhelm und Robert wurden von dem Vater tyrannisiert, der sie zehn Stunden lang am Tage einschloß und zum Lernen anhielt, und dazu waren sie Zeugen der unaufhörlichen, lärmenden Zänkereien ihrer Eltern. Dann wollte er von ihnen nichts mehr wissen, und ließ sie auf der Straße herumlaufen. Als er sie schließlich in eine Erziehungsanstalt steckte, liefen sie davon und schlugen sich auf eigene Faust in der Welt durch. Wilhelm wurde Musiker — auch seine Mutter ist musikalisch —, und Robert fand in einem Handelshause sein Auskommen. Verpfuscht sind sie beide, und ihre Schwester Auguste ist zu einer griesgrämigen, hysterischen angehenden alten Jungfer geworden. Robert ist nun ein kalter, höhnischer Cyniker, und stichelt immer den Wilhelm, der geniale Instinkte, ein feines Gewissen und das trotzige Temperament des Vaters hat. Einmal brachte dieser einen befreundeten Musiker ins Haus, mit dem dann die Mutter oft vierhändig Klavier spielte. Das ärgerte den Vater, der seine Frau vor den Dienstpersonen verunehrte. Wilhelm überraschte ihn einmal über einer solchen Beschimpfung, und ohrfeigte ihn. Seit dem Tage haben Vater und Sohn das Haus verlassen und sind nie wiedergekommen.

Wir sind nun, zu Anfang des Dramas, am Vorabend des Weihnachtsfestes.

Wilhelm soll jetzt ins Elternhaus zurückkehren. Das Wunder hat Frau Buchner mit ihrer Tochter Ida, seiner Braut, vollbracht. Sie haben sich im traurigen kalten Hause eingerichtet, und schmücken in der nackten weißgetünchten Halle mit den alten Bildern den Weihnachtsbaum. Keiner der Insassen erinnert sich, je einen zwischen jenen Wänden gesehen zu haben.

Die feste Liebenswürdigkeit, die heitere Sicherheit in dem Wesen der Frau Buchner, über die es am Anfange der langen Bühnenanweisungen heißt: „ihr ganzes Wesen drückt eine ungewöhnliche Herzlichkeit aus, die durchaus echt ist . . . ein Hauch der Zufriedenheit und des Wohlbehagens scheint von ihr auszugehen“; der Zauber, den Idas jugendliche Güte, ihre Anmut und jener Duft von wahrer Tugend und Klugheit ausströmen, ihre Geschicklichkeit, den Seelenzustand der anderen zu erkennen und der Rauheit der Charaktere zu wehren, ohne sich selbst je zu verwunden, wandeln die verbitterten Charaktere der anderen zwei Weiber, der Frau und Tochter Scholz, um, wie Frau Buchner und

Ida die kalte Halle umgewandelt haben, die sie mit grünen Gewinden geschmückt und in der sie die Beleuchtung des Christbaums vorbereitet haben.

Wenn Frau Buchner und Ida da sind, fühlt man, wie sich die wohlthätige Lebenswärme verbreitet: kaum entfernen sie sich, so wird alles dürr und fahl. Der Zauber, der aus ihnen strömt, ist von wunderbarer Wirkung auf die armen leidenden Mitglieder jener kranken Familie.

Nichts ist rührender als das Schauspiel sittlichen Lebens, das in den Herzen wieder erweckt wird; nichts, das jederzeit seinen wohlthätigen Zauber, seinen guten Einfluß so behielte, wie die Schauspiele von Versöhnung.

Ein solches Schauspiel wird uns im „Friedensfest" geboten, und ursprünglich nicht mit ironischer Absicht, trotz dem Schlusse des Dramas und seinem Verlaufe.

Die Scenen der Ankunft Wilhelms, mit seiner wilden Scheu, wieder in jenes von finsteren und für ihn schmerzlichen Erinnerungen erfüllte Haus zu treten, bis zum Zusammentreffen von Vater und Sohn, das mit solcher psychologischen, ja psychiatrischen Wahrheit im armen Wilhelm dargestellt wird, der zuletzt in Ohnmacht sinkt — das alles, wie das neue, sonderbare Erwachen guter Gefühle in der ganzen Familie, ist mit großer dramatischer Wirksamkeit geschildert. Es ist ein wahres Wunder der Liebe. Diese unglücklichen Kranken, mit dem durch eine angeborene Abneigung verdüsterten Blicke, diese in ihrer Raserei verstockten Menschen sehen auf einmal wieder hell und richtig, und erkennen einander wieder, als fiele eine verhaßte Larve herunter, die sie einander verdeckte. Und Wilhelm sagt zu Robert:

> „Das will ich dir sagen: Herzensgüte fehlt uns! Nimm zum Beispiel Ida! Was du dir erklügelt hast, das lebt in ihr. Sie sitzt nie zu Gericht. Alles greift sie so weich, so mitleidig an — die zartesten Dinge. Das schont so, verstehst du!" . . .

Doch kaum hat die wohlthätige Suggestion der Mutter und Tochter Buchner aufgehört, kaum ist jener Sonnenstrahl, der das finstere Leben der Familie erhellt hat, erloschen, so kehrt alles in die frühere Dunkelheit, in den früheren Wahn zurück: die gleichen schrecklichen Larven erheben sich aus dem Grunde des Wahnsinns und zerstören das kaum begonnene Versöhnungswerk.

Robert wurde von Liebe zu Ida erfaßt, einer Leidenschaft,

die in seinem verschlossenen und verbissenen Gemüte etwas von Wahnsinn an sich hat, und zugleich entsteht in ihm giftig die Eifersucht auf den Bruder. Deshalb ist er unhöflich gegen das Mädchen; deshalb weist er grob ein kleines Geschenk zurück, das sie ihm anbietet; deshalb bekrittelt er hämisch und spöttisch das Weihnachtslied, das sie singt.

Das ist der Gifttropfen, der den kaum gestifteten Frieden zerfrißt und eine neue Zwietracht, die schlimmer als die frühere ist, erzeugt. Und der fürchterliche neue Streit nach der Versöhnungsscene ist mit Anschaulichkeit und dramatischer Kraft dargestellt. Der gebrochene, kranke Vater wird wieder von seinem Verfolgungswahn gepackt. Er fürchtet, Wilhelm wolle wieder die Hand gegen ihn aufheben und sinkt vom Schlag gerührt zu Boden. Die Familie ist bestürzt und ratlos. Nur Frau Buchner mit Ida und der alte Friebe können für den armen Mann etwas thun.

Am schwersten getroffen ist Wilhelm, der sich als die Ursache dieser Katastrophe betrachtet. Doch nicht nur deswegen: er erkennt — und Robert mit seiner schneidenden Grausamkeit nimmt es auf sich, es ihm zu erklären — daß er in allem und jedem seinem Vater nachartet, daß er seine Heftigkeit, sein herrisches, wildes Wesen besitzt und daß Ida mit ihm unglücklich sein wird. Er ist davon überzeugt. Auch Frau Buchner sagt es ihm; und trotz der starken Regung ihrer christlichen Liebe, womit sie an dem jungen Menschen Anteil genommen — ein Anteil, der ihr jetzt übermäßig zu sein scheint —, ist sie jetzt in Zweifel, ob sie das Lebensglück ihrer Tochter auf die Wage setzen darf.

Wilhelm begreift, daß er auf seinen Glückstraum verzichten muß. Aber Ida verzichtet nicht. Das tapfere und gute Mädchen verzagt nicht, sie zweifelt nicht: denn sie hegt im Herzen die Flamme der Liebe, die Wunder zu wirken vermag.

Und jetzt: soll man mit dem skeptischen Robert zweifeln, mit der vorsichtigen Frau Buchner fürchten, oder mit Ida glauben, daß Krankheiten heilbar sind, daß der Fluch, der bis zum siebenten Geschlechte trifft, gesühnt und ausgelöscht werden kann?

Wir denken, der Dichter ist der Meinung der jungen Leute, und er glaubt an die Heilkraft eines guten liebenden Willens. —

Auf jeden Fall ist das Drama künstlerisch hier abgeschlossen. Der vierte Akt (oder Vorgang, wie die Akte hier genannt werden), in dem nach einigen der Sieg der einen oder der anderen These

zu beweisen wäre, ist für das Drama ganz unnötig: dieses ist keine wissenschaftliche Abhandlung, noch das Studium eines pathologischen Falls. Der tragische Moment ist der der Erschütterung, welche die kranke Natur der Scholz von den gesunden und guten Seelen der beiden Buchner erfährt, und der Erfolg, den sie später gehabt haben mag, überschreitet den „fruchtbaren Moment".

* *
*

Durch ein drittes Drama, „Einsame Menschen" (1890), wurde Hauptmann auch außerhalb der litterarischen Partei, die ihn bis dahin getragen hatte, anerkannt und gewürdigt.

Es eroberte rasch die großen deutschen Bühnen, und wurde auch im Wiener Burgtheater aufgeführt. Zaccone spielte es vorzüglich in Italien, mit feinem Verständnis des traurigen, unglücklichen, gebrochenen Charakters des Helden; die Varini rührte in der leidenden Figur der Frau Käthe. Das Drama eroberte die Bühnen Italiens, und der italienische Schauspieler trug seinen Johannes Vockerat unter Beifall der Kundigen in das Heimatsland des Dramas und des Dichters zurück.

Die ungeteilte, günstige Aufnahme dieses Stückes ist nicht schwer zu erklären: es besitzt nämlich die Vorzüge der Hauptmannschen Kunst und schreckt dabei das Alltagspublikum nicht ab durch sonderbare Lehren, durch ungewohnte Brutalitäten, durch kühne Neuheit. Hauptmann hatte noch nichts so Zahmes, so Leichtbegreifliches, so Gewöhnliches geschrieben. Man hat „Einsame Menschen" einen „Gartenlauberoman" genannt, und Wörner sagt, Hauptmann stehe hier der Konvention am nächsten.

Gleichwohl hat man, wie wir denken, dieses Drama nicht gut aufgefaßt, wenn die krankhafte Empfindlichkeit des Helden, die Weite seines Verstandes, der nichts ausschließt, dem es aber widerstrebt, sich einer Partei oder einer abgegrenzten Weltanschauung gefangen zu geben, welcher alles umfaßt und nicht mehr zu handeln weiß, von Kritikern wie Bartels so scharf getadelt wurde, der ihn geradezu einen „fürchterlichen Jammerlappen" nannte und erklärte: „es mag keinen dramatischen Helden geben, der einen so anekelte".

Daß Johannes Vockerat eine heldenmütige Persönlichkeit sei, wird gewiß niemand behaupten: aber nicht alle dramatischen Haupt-

personen oder, wie man gewöhnlich sagt, Helden müssen wirkliche Helden sein, und in der dramatischen Litteratur ist auch für Hamlet Platz da.

Johannes Vockerat ist ein schwacher Charakter, wie es viele Künstler sind. Das was im Stücke über den Maler Braun gesagt wird, gilt in höherem Grade von Johannes selbst:

> „Er ist keine starke Individualität als Mensch, wie sehr viele Künstler. Er getraut sich nicht allein zu stehen. Er muß Massen hinter sich fühlen."

Und weil er noch keine Massen hinter sich hat, und sich allein auf einem neuen Pfade fühlt, ist er im Tiefsten seiner Seele unglücklich.

Deshalb klagt er über den Mangel an Verständnis. Johannes Vockerat ist eine Periode in dem Leben eines Menschen, besonders eines Künstlers, wo er zweifelt und mit sich selbst ringt, bevor er seinen Weg findet, jenen Weg, auf dem er etwas Großes vollbringen und seinem Namen die Unsterblichkeit sichern wird. Und diesen Kampf in seinem Innersten, diese ungemein schmerzliche Uebergangsstufe, wo der Mensch sich mit seinen Gedanken und Plänen allein und unglücklich fühlt, läßt er sehr oft durch seine Unzufriedenheit auf den ihm Zunächststehenden lasten, und er fordert von ihnen mehr als sie geben können und füglich sollen.

Diesen Moment in dem Leben einer Künstlernatur zeichnet der Dichter in Johannes Vockerat: diesem vorübergehenden Momente wird in der Festigkeit der geschlossenen Darstellung die Bedeutung und Dauer eines Lebens gegeben.

Jener Selbstmord, der das Stück jäh beschließt, ist ein litterarischer Selbstmord, wie der Werthers. Ohne die Verwicklungen, welche das Drama nötig macht, hätte Johannes seine Nervosität sehr gut überwinden können. Er hätte wohl seine Arbeit — über die viele Kritiker, die vielleicht gerne von der Bühne herab die Inhaltsangabe gehört hätten, sich lustig machen — zu Ende geführt und den Beifall seiner Zeitgenossen erlangt. In dem öffentlichen Kampfe, den diese gewiß nicht orthodoxe Arbeit hervorgerufen hätte, würde er wohl das Mittel gefunden haben, jene Aufregung abzuleiten, die ihn innerlich aufreibt und seine Hausgenossen unglücklich macht.

Das Drama bedurfte aber eines Schlusses, eines womöglich impressionierenden Schlusses, der die Figur des Helden im Bilde des Todes fixierte.

Man hat mit Recht bemerkt, „Einsame Menschen" sei ein modernes Künstlerdrama. Man empfindet viel Selbsterlebtes darin. Es ist keine Lüge und keine Ziererei, wenn es der Dichter „in die Hände derjenigen legt, die es gelebt haben". Daher kommt der lyrische Wert vieler Auslassungen des Helden und die menschliche Wahrheit der Persönlichkeit.

Etwas von Wertherstimmung liegt in diesem Hauptmannschen Werke, und es ist auch, wie die Goethesche Jugenddichtung, mit dem Tode des Helden, eine Selbstbefreiung.

Auch hier geschieht — wie Schlenther bemerkt — kein plumpes Unrecht; nicht das, was die zehn Gebote Sünde nennen; es sind lauter gute und anständige Menschen, die hier einander quälen bis auf den Tod.

Denn Johannes liebt sein junges Weib Käthe, und er lebt mit ihr in einem Landhause zu Friedrichshagen bei Berlin am Müggelsee in einer Einsamkeit, die ihm alle Muße bietet, sich seinen psychophilosophischen Studien ganz hinzugeben, seitdem er gegen den Wunsch seiner frommen Eltern, die aus ihm einen Gottesgelehrten machen wollten, sich den Naturwissenschaften zugewandt hat und ein Schüler Darwins und Häckels geworden ist, deren Bilder in seiner Stube neben denen von Geistlichen im Talar hängen. Jetzt haben die jungen Eheleute auch ein Kind. Zu dessen Taufe kommen auch die Eltern des Johannes, die guten alten Vockerat, ein prächtiges Paar, sicher in ihrem Glauben. Für sie, die die Welt durch den Goldschnitt ihrer frommen Erbauungsbücher sehen, hat sie kein schmerzvolles Geheimnis mehr, kein grausames Rätsel. Sie sehen es ungern, daß der Sohn sich mit Naturwissenschaft abgiebt. Für sie ist es ein Dorn im Herzen, daß er sich von der Frömmigkeit entfernte, in der sie ihn aufgezogen haben und in der sie sich so zufrieden und glücklich finden.

Der Freund des Johannes hingegen, der Maler Braun, ist mit ihm unzufrieden wegen des Vergleiches, den er mit der Vergangenheit und seinen positivistischen oder materialistischen Grundsätzen anstellt, und er möchte, daß man das Kind nicht taufen lasse.

Käthe ist bei dieser Frage gleichgültig. Sie denkt und

träumt nichts anderes, als ihren Johannes zufrieden zu stellen, ihn aus der fortwährenden und latenten Gereiztheit, die ihn beherrscht, zu reißen. Und mittlerweile bezeigt sie ihm gegenüber eine solche Unterwürfigkeit, eine solche Furchtsamkeit, daß sie ihn noch mehr reizt. Ihm wäre es tausendmal lieber, ja es wäre vielleicht eine Rettung für ihn, wie für so viele andere nervöse Männer, welche zu geduldige Frauen, besonders am Anfange der Ehe haben, „wenn sie sich wehrte, wenn sie ihm etwas auftrumpfte, wenn sie sich nicht so herunterkriegen ließe". „Ich wüßte nicht, was mir so zuwider wäre, als wenn jemand so geduldig ist, so madonnenhaft . . ." ruft der ungeduldige Mann aus.

Inzwischen quält sich die arme Frau und wird noch verschüchterter. Sie ist überdies durch die Geburt des Kindes leidend. Man fühlt in jenem Hause etwas Drückendes und Unfreies, dem der Hauch lebendigen und frischen Lebens fehlt.

In jenem Hause weint man noch nicht, aber man fängt zu seufzen an: „Wenn man auch 'n bißchen seufzt, das ist 'n bissel Lufthunger, weiter nichts". Und wenn nun in diesem Mangel an atembarer Luft, in dem die Seele des Johannes verkümmert, die Seele, die geschaffen ist, sich mit den Winden zu messen und in den Stürmen zu wachsen, jemand nur eine kleine Spalte öffnet, durch welche die frische Himmelsluft eindringen kann, so begreift man's, daß die nach freier Sonne dürstende Seele ihr sehnsüchtig entgegeneilen wird. Diese Spalte thut sich auf: es tritt Anna Mahr ein.

Mit dem Erscheinen dieser Züricher Studentin, einer Freundin Brauns, die aus der großen Welt kommt und nach kurzem abzieht, ändert sich alles. Es dringt der Hauch der Freiheit in jene tote Luft, wo nur schmächtige Pflänzchen, sorgfältig gepflegte Blumen von Artigkeit und Unterwürfigkeit, von frommer Ergebung gedeihen, und Johannes wird sofort von dem Zauber jener starken und unabhängigen weiblichen Persönlichkeit erfaßt, jenes vierundzwanzigjährigen Mädchens „mit der Grazie und Kraft der ungezwungenen Bewegungen, mit einer gewissen Sicherheit im Auftreten und einer gewissen Lebhaftigkeit, welche aber durch Bescheidenheit und Takt derart gemildert ist, daß das Weibliche der Erscheinung niemals dadurch zerstört wird", nach der Beschreibung, die der Dichter von ihr macht.

Sie beschäftigt sich auch mit Philosophie. Sie versteht mithin die Arbeit des Doktors und liest sie mit ihm zusammen: „Ich bin wie im Himmel, seitdem Sie hier sind, Fräulein Anna“, ruft der dankbare junge Gelehrte aus.

Und auch seine Mutter und Käthe sind ihr sehr geneigt.

Im Herzen der jungen Frau bricht jetzt die schmerzlichste aller Qualen aus. Sie erkennt Annas Ueberlegenheit. Sie begreift am besten den Zauber, den der Verstand und die Bildung des Mädchens auf ihren Mann ausüben müssen, denn sie erleidet ihn selbst zum Teil. Und so kann sie, trotz dem besten Willen, gerecht und gut gegen den Eindringling zu sein, sich einem brennenden, nagenden Gefühle der Eifersucht nicht entziehen.

In der naiven Grausamkeit seines Gefühls, das er, weil es von Sinnlichkeit ganz frei ist, nicht bloß für unschuldig, sondern für edel und erhaben hält, quält Johannes die arme Frau mit gehässigen Vergleichen und Ratschlägen. Sie erleidet Todesqualen, ohne es sich fast gestehen zu wollen, und bewahrt trotzdem für Anna eine wahre Freundschaft und aufrichtige Bewunderung.

Die beiden Weiber, die blutend sich das Herz des Johannes streitig machen, stehen auch in äußerem Gegensatze: Käthe ist leidend, blaß und zart, und sie friert immer; Anna dagegen stark, kräftig, gegen Kälte und Luft abgehärtet. Käthe ist zwar geistig nicht unbegabt. In der Mädchenzeit — so erzählt sie — war sie sogar zu mutig und vorwitzig. Jetzt aber wagt sie gar nichts mehr. Sie hat sich ganz von einer anderen Persönlichkeit, der ihres Mannes, absorbieren lassen. Sie hat das in dem Maße gethan, daß sie ihre Selbständigkeit völlig eingebüßt hat. Und da ihr jetzt diese Stütze fehlt, muß sie gebrochen hinsinken.

Schon Tolstoi hat in der „Kreutzersonate“ gezeigt, daß die verheiratete Frau tief unter der Jungfrau steht, die doch noch ideale Interessen hat und sich um die Entwicklung ihrer eigenen Persönlichkeit kümmert. Auch Johannes Schlaf läßt seine Gertrud die Backfische für bessere Menschen erklären, und die Anuschka aus der „Macht der Finsternis“ möchte lieber sterben, bevor sie zum Weibe eines Mannes wird: denn sie fühlt unbewußt, in welchen Abgrund von Unwissenheit, von Aberglauben, von tierischem Leben das Weib fällt, das kein anderes Ideal kennt, als ihrem Manne zu gefallen, „quomodo placeat viro“.

In eben dem Maße wie Anna von ihren Ideen überzeugt

ist, ist Käthe unsicher und gleichgültig. Wie Anna mit ihrer Persönlichkeit Einfluß ausüben und eine Stütze für die schmerzliche Unsicherheit des Johannes abgeben kann, hat es Käthe nötig, von ihm Licht und Wärme zu empfangen. —

Die jugendliche Figur Käthes mit ihrer feinen Weiblichkeit erinnert an eine ähnliche Gestalt des symbolistischen Theaters von Maeterlinck, in „Aglavaine et Sélysette". Es ist eine von jeder zufälligen Aeußerlichkeit des gesellschaftlichen Zustandes, der Zeit und des Ortes losgelöste weibliche Persönlichkeit, sodaß nur der seelische Gehalt bleibt: ein junges Weib, das nur von der Liebe des Mannes lebt, Méléandres, der sie zur Gefährtin seines Lebens gemacht hat. Auch zwischen diese beiden tritt an dem vom Schicksal bestimmten Tage die dritte, Aglavaine, und sie weckt die in in dem von Pindar gepriesenen „Glücke eines jeden Tages" eingeschlafenen Seelen: sie bringt Unruhe, neue, stechende, schmerzliche Gefühle, bis eines von ihnen zu Grunde gehen muß. Hier ist es Sélysette, welche den Schlüssel des Turmes nimmt und sich ins Meer stürzt.

Merkwürdig ist es, wie viele Aehnlichkeiten, trotz der Verschiedenheit des Stils, in diesen beiden Dramen vorhanden sind. Als Sélysette hört, daß Aglavaine ankommen soll, fragt sie:

„Elle est belle?

Méléandre.

Qui donc?

Sélysette.

Aglavaine.

Méléandre.

Oui, très-belle . . .

Sélysette.

A qui ressemble-t-elle?

Méléandre.

Elle ne ressemble pas aux autres femmes. — C'est une autre beauté, voilà tout . . . une beauté plus étrange et plus spirituelle; une beauté plus variable et plus nombreuse, pour ainsi dire . . . une beauté qui laisse passer l'âme sans jamais l'interrompre . . ."

Und auf die naive Bewunderung Méléandres antwortet die arme Sélysette:

„Je sais que je ne suis pas belle . . ."

Entspricht nicht diese Scene, in dem außerordentlich einfachen Stile der Symbolisten, dem Gespräche zwischen Frau Käthe und Braun?

Fr. Käthe. Ist sie sehr stolz?

Braun. Wer?

Fr. Käthe. Das Fräulein mein ich.

Braun. Die Mahr? Stolz? — Keine Spur.

Fr. Käthe. Na, ich seh' nicht ein! Ich würde mir was einbilden, wenn ich . . .

Braun. Keine Spur! Nein, nein! Da unterschätzen Sie sie wirklich.

Fr. Käthe. Im Gegenteil! Ich habe einen furchtbaren Respekt vor ihr. . . . Unser einer spielt doch solchen gebildeten Wesen gegenüber eine etwas armselige Rolle.

Es ist Psyche, „l'anima piccioletta che sa nulla", wie Dante sagt, die neugierig und unruhig sich über den Rand des Brunnens beugt, mit der Ahnung, daß sie hineinfallen muß.

Und auch die Beziehungen zwischen Méléandre und Aglavaine entsprechen denen zwischen Johannes und Anna: das gleiche Vertrauen und die gleiche geistige Gemeinschaft, dasselbe Verständnis der Seelen, beide frei von Sinnlichkeit. Jene Pausen, die in den Gesprächen zwischen Johannes und Anna eintreten, findet man auch im Maeterlinckschen Drama. Und Méléandre erklärt sie:

> „C'est étrange, Aglavaine . . . J'avais tant de choses à vous dire . . . et puis, dans ces premiers moments, tout se tait: et il semble vraiment qu'on attende quelque chose."

Und Aglavaine fährt fort: „On attend en effet que le silence parle . . ."

Ist die Neigung zwischen Aglavaine und Sélysette nicht ähnlich wie zwischen Anna und Käthe? Natürliche und aufrichtige Neigung von der einen Seite, scheue aber lebhafte von der anderen, trotzdem eines von den dreien in den Tod muß.

Der Seelenzustand der Sélysette entspricht dem der Käthe. Beide sind todtraurig, aber sie wollen es nicht gestehen, noch jemandem die Schuld davon beimessen: „Il arrive parfois que l'âme se croit heureuse, quand c'est le coeur qui n'en peut plus". Endlich ist es Aglavaine, die, wie Anna, begreift, daß sie fort muß. Méléandre will sich widersetzen. Und wie Johannes,

der einwirkt: „Aber wenn nun Käthe diese Kraft hätte? Wenn es ihr gelänge, sich auf die Höhe dieser Ideen zu erheben?“ fragt Méléandre:

> „Il est vrai peut-être, Aglavaine . . . Et cependant n'aurions-nous pas raison?“ Und Aglavaine antwortet: „Ah c'est avoir si peu de chose que d'avoir raison, Méléandre; et je crois qu'il vaut mieux avoir tort toute sa vie et ne pas faire pleurer ceux qui n'ont pas raison . . .“

Auf die kleine Seele der Frau Käthe, die so geduldig zu Grunde geht, während der Mann, der ihr zur Seite lebt, ihre Tiefe und Schönheit nicht zu schätzen weiß, könnte man die Worte Maeterlincks anwenden:

> „On va toujours aux âmes qui savent se montrer; et l'on devrait comprendre que celles qui ne se montrent pas sont aussi belles que les autres . . . et peut-être plus belles, puisqu'elles ne s'en doutent pas.“

Gewiß war Käthe dem Untergange geweiht, wenn der Wahnsinnsanfall, der Johannes bei der Abreise Annas erfaßt, nach dem langen brüderlichen Kusse, der sie trotz ihrer ewigen Trennung für das Leben verknüpfen sollte, ihr nicht zuvorgekommen wäre. Mit diesem Selbstmord ist Johannes ein dem Leben nicht gewachsener Schwächling; ohne ihn ist er die Verkörperung einer Episode in dem Leben eines Mannes, die, wenn sie einmal überwunden ist, ihn mit neuen Kräften bereichert: denn, wie Anna Mahr nach Nietzsche sagt, „was uns nicht niederwirft, das macht uns stärker“.

Das Drama ist das Studium dieser Seele in der Krisis. —

Ganz vor kurzem hat sich Max Lorenz[1] gelegentlich einer Aufführung wieder über dieses Stück geäußert. Er findet es noch jetzt, wie vor zehn Jahren, „peinlich unreif“, obwohl bei seiner ersten Aufführung „die um Hauptmann“ meinten, das Publikum sei noch nicht reif. Das Problem sei zwar nicht unbedeutend, und als Zeitbild werde das Stück immer einen kulturhistorischen Wert behalten. Johannes Vockerat stehe nämlich zwischen zwei Welten, und da er sich für keine von beiden wegen mangelnder Willenskraft entscheiden könne, so werde er eben ausgeschaltet. Anna Mahr befinde

[1] „Preußische Jahrbücher“, Band 106, S. 375.

sich in der gleichen Lage, und sie entgehe der Ausschaltung nur darum, weil sie das Kommende im Traume, in Gedanken vorweg zu nehmen und sich in der Hoffnung zu berauschen vermöge. Ihr Charakter, zwar nicht so ganz aus einem Guß, sei im Angelpunkte aus ihren Worten zu erfassen: „Ein Hauch und ein Duft liegt über den Dingen — das ist das Beste". Und soweit kann man schon mit dem vortrefflichen Kritiker gehen. Unmöglich können wir ihm aber folgen, wenn er behauptet — und darin liegt für ihn „das Peinliche" — „es drehe sich für Johannes Vockerat von Anbeginn um eine erotische Beziehung zu der Mahr und um eine neue Nuance des Geschlechtsgefühls" und er ihn somit für einen eigentlich ins Erotische übertragenen „Hjalmar Ekdal" erklärt.

Johannes Vockerat besitzt zwar ein empfindsames Herz, und der Dichter hat ihn nicht als eine mit einem Eispanzer gerüstete Seele darstellen wollen: aber das Ergreifende seines Schicksals liegt eben in der Unbefangenheit und Reinheit seines Freundschaftsgefühls zur Anna. Nichts berechtigt uns zu glauben, sein Traum eines neuen Verhältnisses in der Zukunft zwischen Mann und Weib sei Betrug: es mag eine naive Chimäre sein, aber für ihn war dieser Glaube ganz aufrichtig, und nicht einen Augenblick denkt er, wie Lorenz meint, an die Zweiweiberei des Grafen von Gleichen[1]. In diesem Charakter, den der Dichter ganz nach innen gekehrt, in einem zurückgezogenen Leben von den Frauen gepflegt und verhätschelt, von einer etwas weiblichen Zartheit dargestellt hat, sehen wir mehr einen naiven jungen Menschen, dem eigentliche Welterfahrung mangelt und der noch ganz in den Schwärmereien der ersten Jugend befangen ist.

Nichts berechtigt uns ferner anzunehmen, Johannes sei ein ganz mittelmäßiger Mensch und er besitze „gar keine Arbeitsfähigkeit": „Man kennt ja die Leute, die ihr Leben lang an ‚einem Werke' schreiben." Der Dichter bemüht sich im Gegenteil, uns die beste Meinung über das Talent seines Helden beizubringen.

[1]) „Nicht das Tierische wird dann mehr die erste Stelle einnehmen, sondern das Menschliche. Das Tier wird nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich diese Liebe erheben wird. Unlöslich, wundervoll, ein Wunderbau geradezu. Aber ich ahne noch viel mehr: noch viel Höheres, Reicheres, Freieres". Sollte Max Lorenz vielleicht in diesen letzten Worten die Anspielung auf die Geschichte vom Grafen von Gleichen gesehen haben? Anna Mahr, in die bei solchen Worten, „an denen man sich leicht berauscht, gleichsam gewohnheitsmäßig etwas Spöttisches kommt", thut es nicht: und kaum dürfte es jemand thun.

Und man vergesse ja nicht, daß Johannes trotz seiner Gatten- und Vaterwürde, in die er sich so schwer schickt, bloß achtundzwanzig Jahre zählt. Wie kann man da von Leuten reden, die ihr Leben lang an einem Werke schreiben? Daß uns der Dichter keine naturphilosophischen Proben zum besten giebt, ist ganz recht, und man kann ihm dafür nur dankbar sein. Andrerseits kann man über kein Werk urteilen, bevor es ans Licht gekommen ist. Wer hätte über „Origin of species“ urteilen können, bevor das Werk vollendet war? Und Ungewißheit, Niedergeschlagenheit, Entmutigung — haben sie nicht immer jeden großen oder auch nur bedeutenden Geist bei dem Schaffen eines Erstlings befallen? Ist es nicht der Kampf mit dem Engel des Jakob? Ist es etwa nicht jene Art von Verzweiflung, die Michelangelo befiel, als er seinen Moses in Trümmer schlagen wollte?

Johannes ist ein Schwächling mit seinem Selbstmord; doch ist es, wie wir schon bemerkt haben, ein litterarischer Selbstmord. Ohne diesen ist er zwar mehr ein Künstler, als ein Gelehrter, aber doch gewiß kein „Jammerlappen“, kein „Mannweib“, wie man ihn auch genannt hat, wenngleich zweifelsohne ein weiches und entzündbares Herz.

* *
*

Adolf Bartels sucht vergebens für die Komödie „Kollege Crampton“, wie für die vorhergehenden Bühnenwerke Hauptmanns, ein Patenstück. Und gleichwohl war es nicht schwer, den Paten zu finden, auch ohne Schlenthers Mitteilung, daß der Dichter rasch in wenigen Wochen des Jahres 1891 seine Komödie schrieb (zum ersten Male aufgeführt wurde sie am 16. Januar 1892 im Deutschen Theater zu Berlin), nachdem er in Berlin einer Aufführung des „Geizigen“ von Molière beigewohnt hatte: so deutlich scheint der Einfluß des großen französischen Lustspieldichters aus der Komödie hervor.

Sie ist eine Charakterstudie wie „Der Geizige“, „Der Menschenfeind“, „Der eingebildete Kranke“, in denen menschliche Sonderbarkeiten und Fehler Lachen erregen, und dabei zum Nachdenken zwingen. Angesichts der Lebendigkeit der Hauptperson nehmen sich alle übrigen farblos aus. Und man begreift, daß die Verwicklung in Komödien, wie im „Avare“, etwas Nebensäch-

liches, fast Künstliches ist: ein Mittel, um eine Handlung zu bekommen, um den Charakter der Hauptpersonen in helles Licht zu rücken.

Daß der Held in „Kollege Crampton" nach der Natur studiert wurde, kann man auch ohne die Zeugnisse der Eingeweihten glauben. Man erkennt das sofort aus der individuellen, scharf abgehobenen Zeichnung, welche diese Person in jeder Einzelheit ihres Wesens erhielt: in den Ausfällen seiner kranken Natur, in der ursprünglichen Vornehmheit seines Geistes, in seinem Stolze, der oft bis zum Größenwahn sich steigert, in seinem guten Herzen, das noch in seiner traurigen Verkommenheit wie ein kostbarer Edelstein glänzt, in jenem Gemisch von künstlerischer Bohème und Selbstbewußtsein, von pathologischen Merkmalen des Alkoholikers und von unabhängiger Genialität.

Der lustige Ton der Komödie war ein augenblickliches Nachlassen der Spannung jenes Geistes, der leidenschaftlich auf das Elend und die Leiden der Menschen gerichtet war, der soeben jene schreckliche Anklageschrift der „Weber" vollendet hatte. Gleichwohl ist die Lustigkeit nur auf der Oberfläche; der glückliche Ausgang ist gewollt, und der an dem armen Professor unternommene Rettungsversuch entläßt uns mit einem Fragezeichen: wird er gelingen?

In der verkürzten Bearbeitung dieser Komödie für die italienischen Bühnen, in welcher der dritte Akt ganz unterdrückt wurde, endigt sie mit der Ausrufung Cramptons, der nach weiterem Weine verlangt, um das frohe Ereignis zu feiern.

Hauptmann hat, wie Molière, bei der Beobachtung der Seelen zu tief geschaut, „und hin ist alle Freude!"

Der zerrüttete Organismus seines alten Malers weist alle Zeichen eines unentrinnbaren Verhängnisses auf, wie es sich der unglücklichen Sklaven des Alkohols bemächtigt, und seine sonderbare Eigenart hat pathologische Kennzeichen, die uns über die Möglichkeit der Genesung im Zweifel lassen.

Jedenfalls gründet sich der Wert dieser Komödie nicht auf den Ausgang des Rettungswerkes. Was immer aus dem unglücklichen Kollegen Crampton werden mag, ob er sich nun emporrichtet und unter dem wohlthätigen Einflusse der Liebe seiner Tochter und seines jungen Schülers wieder auflebt oder bald stirbt oder verhängnisvoll vom Laster gezerrt in den Abgrund sinkt, daran kann uns nur wenig liegen: seine Figur bleibt in

ihren seelischen Absonderlichkeiten mit Wahrheit und Kraft meisterhaft gezeichnet.

Der Inhalt der Komödie ist einfach. Es ist keineswegs ein Intriguenlustspiel, das die Zuschauer auf die Lösung eines klug geschürzten Knotens bis zum Schlusse gespannt hält. Doch zur Lösung bedarf es eines Deus ex machina: der völligen opferfreudigen Ergebenheit seines Schülers Max Strähler mit seinem großen Portemonnaie. Diese Ergebenheit ist jedoch begründet durch die Liebe des jungen Mannes zu Gertrud, der jüngeren Tochter Cramptons, durch seine neunzehn Jahre und durch seine Begeisterung für den Lehrer, der ihn beschützte, als er schlechten Betragens wegen von der Akademie fortgejagt wurde.

Cramptons verachtungsvolle Abneigung gegen die Akademie, die Drillanstalt, sein über alles Maß unkluges und hochmütiges Betragen gegen seine Kollegen und den Direktor, sein unordentlicher Lebenswandel — beim Aufgehen des Vorhangs sieht man ihn im Schlafe liegend auf dem Ruhebette seines Ateliers, nach einer wüsten Nacht, und die Schüler warten und lärmen, weil das Modell fehlt — haben zur Folge, daß er abgesetzt wird, und zwar gerade an dem Tage, als ein Besuch des Herzogs in der Akademie angesagt ist, und Crampton, der mit seinen früheren Beziehungen großthut, meint, der Besuch gelte ihm. Der einzige Augenblick der Spannung in der Komödie ist der, als der Professor im Galakleid seinen Schülern eine Rede hält, und während sie sich vorbereiten, seine Hoheit zu empfangen und Crampton seine Luftschlösser baut, der Pedell Janetzki, eine sehr gelungene komische Person, eintritt und meldet, daß der Herzog schon abgefahren ist.

Am gleichen Tage kommt die Nachricht von der Absetzung und die andere, daß sein Hausherr seine ganze Wohnung mit Beschlag belegt hat, so daß seine Frau mit der älteren Tochter nach Thüringen, wo ihre reichen und adligen Eltern wohnen, abgereist ist. Nur Gertrud will den Vater nicht verlassen. Aber er will sie nicht bei sich behalten und bittet den guten Max Strähler, daß er sie nach Thüringen zur Mutter geleite. Und er geht mit seinem Faktotum Löffler, einer treuen Seele, der ihm unentbehrlich geworden ist, fort und läßt in den Händen der Gläubiger auch sein mit sonderbarem und ausgesuchtem Geschmack eingerichtetes Atelier zurück.

Dieses Atelier Cramptons, welches später Max edelsinnig wieder ankauft, um es von neuem für ihn einzurichten, kennzeichnet deutlich den Besitzer. Es ist wie sein Geist in künstlerischer Unordnung ausgestattet. Bronzen, welche antike Statuen von Trunkenen darstellen, den Silen von Pompeji und den trunkenen Faun von Herculanum, ein Skelett, dessen Schädel von einem verwegen in den Nacken gerückten, mächtigen „Künstlerhut" bedeckt wird; Gobelins an den Wänden, ein Tigerfell und ein Betstuhl mit einer mächtigen alten Bibel. Es ist zugleich vornehm, reich und unordentlich, wie Cramptons Geist. Er hält auch nicht wenig auf seine Bildung: neben der Gedächtnisschwäche, durch die er gegenwärtige Dinge und Menschen vergißt, die Erinnerung an gelesene Bücher und die eigenartige, treffende Ausdrucksweise eines Künstlers. Auch als er in einer elenden Kneipe sein Unterkommen gefunden hat und seine Zeit mit gemeinen Leuten und Anstreichern zubringt, die ihm vorschlagen, für sie zu arbeiten und ihm zum Lohne freies Bier anbieten, bittet er noch immer um Bücher: alte Gartenlauben, alte Illustrierte. Er ist nicht wählerisch, aber zu lesen muß er haben: jenes eitle und leere Lesen, welches der Müßiggang von verkommenen geistvollen Menschen ist. —

Wir haben schon bemerkt, daß neben dem Relief der Hauptperson die anderen farblos und fast konventionell geraten sind, obwohl das, was die guten Strähler thun, aus dem Gewöhnlichen heraustritt. Maxens Liebe zu Trude, die Liebe eines Neunzehnjährigen, ist ein Sonnenstrahl, der durch diese im Grunde traurige Komödie dringt und etwas Licht und Heiterkeit hineinträgt. Die Scene zu Anfang des fünften Aktes, das Laufen der beiden jungen Leute durch das neue Atelier und die Jagd nach Küssen, ist voll schalkhafter, jugendlicher Anmut. Das Eintreten Cramptons und seine Enttäuschung, seine Unhöflichkeit, und später seine Verwunderung und die originelle Art, womit er seine Freude und Rührung ausspricht, sind ebenfalls sehr gelungen. Der Anblick seiner Freude reißt zwar den Zuschauer hin; sie läßt ihn aber dennoch, wie es bei jedem tieferen Werke über die verwickelten Probleme der Seelen und der menschlichen Geschicke geschieht, in Ungewißheit und nachdenklich zurück. Und dies ist, unserer Meinung nach, kein Nachteil für die Komödie. Jedenfalls ist das auch die Eigenheit, der letzte Eindruck, den die besten Lustspiele Molières zurücklassen.

* *
*

„. . . . . . damals, wo ich so furchtbar darniederlag, wo ich mir Vorwürfe machte, daß ich ein schönes Haus bewohnte, daß ich so gut aß und trank, wo ich jedem Arbeiter auswich und nur mit Herzklopfen an den Bauten vorüberging, wo sie arbeiteten! Da habe ich meine Frau auch was geplagt; alles verschenken wollt' ich immer und mit ihr in freiwilliger Armut leben. Wirklich, eh' ich solche Zeiten wieder durchmachte . . ."

so schüttet Johannes Vockerat vor Anna Mahr (in „Einsame Menschen") sein Herz aus. Und diese Worte, die wie ein Lichtstrahl die geängstigte Seele des unglücklichen Einsamen erhellen, offenbaren uns auch ein sehr tiefes, im empfindenden Herzen des Dichters festgewurzeltes warmes Gefühl für das allgemeine Menschheitsweh, in seinem Herzen, das von dem schrecklichen Problem unserer Zeit, dem gesellschaftlichen Elend, erschüttert war.

Schon im „Promethidenlos" hatte das Schauspiel der Leiden und der Verworfenheit der Menschen auf den noch ganz jungen Dichter in Neapel einen weit stärkeren Eindruck gemacht als das ewige Lächeln jener Sirene am Gestade der blauen See; und in allen seinen Werken zittert mehr oder weniger vernehmbar das soziale Gefühl, das bei ihm zur Leidenschaft, zur Begeisterung ward.

Die frühere Kunst hielt es, um mit Dante zu reden, wie „der Wind, der die höchsten Wipfel am stärksten trifft"

„il vento che le più alte cime più percuote".

und wie der Vater der italischen Dichtung sich nur um die berühmten Menschen kümmerte, um den einen ewige Herrlichkeit, den anderen ewige Schmach und Strafe zuzuteilen, so hatte sich auch die frühere Kunst um die Masse der Unzähligen, der Kleinen und Armen, gar nicht gekümmert, wie es für diese nie eine Geschichte gegeben hat. Das Volk trat in der Rolle der komischen Person oder des Schurken in die Komödie, oder es war ein Gegenstand des Lachens in Fabliaux und Schwänken. Daß es, wie die anderen, wie die oberen Zehntausend, leben und leiden könnte, daß seine Leiden und Freuden der Kunst zum Vorwurf werden könnten, das entdeckte man erst vor nicht gar langer Zeit, zugleich mit dem erweiterten Gefühle der menschlichen Zusammengehörigkeit. Zwar ist die Dorfgeschichte älteren Datums. Doch haftete dieser stets ein idyllisches Element an: sie hat sich eben aus der alten Idylle, aus der bukolischen Dichtung entwickelt,

welche über sie einen idealistischen Flor breitete. Dieser blieb lange mit der Dorfgeschichte unlöslich verbunden, und nur in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts wurde er von manchen Schriftstellern, z. B. von Anzengruber, beseitigt.

Erst die neueste naturalistische Schule führte ungestüm und polternd in Roman und Drama das wahre Volk ein, die breite Basis der Ungezählten und Unzähligen, auf denen die gesellschaftliche Pyramide sich erhebt. Diese Unterdrückten, keuchend im Schatten Liegenden ans Licht, an die Sonne zu ziehen, schien die Hauptaufgabe der neuen Kunst zu sein. Sie ging darauf aus, die Leute, die lesen, mit dem Leben derer bekannt zu machen, die nicht lesen; und durch das Schauspiel ihrer Leiden auf der Bühne zu rühren und zu warnen, war für die neuesten Dramatiker, und für denjenigen, der als der Größte sie zusammenfaßte, für Gerhart Hauptmann, ihr Lebensberuf.

Das Schauspiel der Elenden und Unterdrückten verfolgte den von ihnen stammenden Dichter, wie das Gespenst des ermordeten Vaters den schwermütigen Dänenprinzen, um Rache schreiend, verfolgte. Die ausgehungerten, zerlumpten Weber seiner schlesischen Heimat forderten vom Dichter, daß er sie nach der Wahrheit an die Sonne der Kunst stelle. „Deine Erzählung“ — schreibt Hauptmann in der Widmung der „Weber“ (verfaßt 1891, erschienen 1892) an seinen Vater — „vom Großvater, der in jungen Jahren, ein armer Weber, wie die Geschilderten hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden, die, ob sie nun lebenskräftig, oder morsch im Innern sein mag, doch das Beste ist, was ‚ein armer Mann wie Hamlet ist‘ zu geben hat.“

Und Hauptmann bereitete sich zu dieser seiner Hamletsarbeit mit ausdauerndem Fleiße vor: er studierte die Verhältnisse der Weber und die Vorgänge ihres Aufstandes im Jahre 1844. Und er folgte treu der Geschichte.

Auch das berühmte namenlose Weberlied, das in sich, wie in einer Kollektivstimme, die vereinzelten Klagen jener Unglücklichen vereinigt und gleichsam zum Losungswort und zur Flamme jener Erhebung wird, ist geschichtlich. Es gehört ebenso jenen Zeiten an, wie der Name des herzlosen Fabrikanten, der nur aus einem Zwanziger zu einem Dreißiger wurde. Es ist die lyrische Stimme jenes Weberaufstandes, in den jedoch kein politisches

oder vormärzliches Element hineinspielte, der einzig und allein ein Ergebnis des unerträglichen, durch Mißernte und Ueberschwemmung gesteigerten Arbeiterelends war.

Die mächtige, unmittelbare Leidenschaftlichkeit des kunstlosen anonymen Liedes, des „Blutgerichtes“, das mit den Strophen anhebt:

„Hier im Ort ist ein Gericht
Noch schlimmer als die Vehmen,
Wo man nicht erst ein Urteil spricht,
Das Leben schnell zu nehmen.

Hier wird der Mensch langsam gequält,
Hier ist die Folterkammer,
Hier werden Seufzer viel gezählt
Als Zeugen von dem Jammer.“

— des Liedes, das gleichsam der Funken im Drama ist, welches den stummen Schmerz eines unterdrückten Volkes zu einer gewaltigen Lohe von Haß und Empörung entzündet, wurde von Heinrich Heine in sein mitzitterndes Dichtergemüt aufgenommen, und fand den künstlerischen, glühendsten Ausdruck in seinem Liede „Die schlesischen Weber“ [1]. Es ist ein fürchterliches Crescendo, wie man es in keinem anderen seiner Gedichte findet. Statt der bei ihm gewöhnlichen Ironie oder des Sarkasmus ist darin eine schreckliche Wucht von Leidenschaft, so daß dieses Gedicht in dem poetischen Schaffen des „ungezogenen Lieblings der Musen“ fast vereinzelt dasteht. Während das Volkslied nur den unmittelbaren Peinigern flucht, den „Henkern“ und ihren „Schergen“, der „Satansbrut“, den „Kannibalen“, hat der politische Bildungsdichter den Hintergrund seines Liedes erweitert: er hat in den

[1]) Es fängt mit der Strophe an:

„Im düstern Auge keine Thräne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
‚Deutschland, wir weben dein Leichentuch!
Wir weben hinein den dreifachen Fluch —
Wir weben, wir weben!‘“

Dann folgen, in je einer Strophe, „ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten“, „ein Fluch dem König, dem König der Reichen“, „ein Fluch dem falschen Vaterlande“, und das Lied schließt mit der Strophe:

„Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht —
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben und weben.“

Nebenbei sei bemerkt, daß Carducci das Gedicht meisterlich ins Italienische übertragen hat.

Schwung seines Hasses und seiner lyrischen Invektive Gott, den König und das Vaterland mit hineingezogen, und schleudert gegen sie „den dreifachen Fluch“. In dem Volksliede, wie im Weberaufstande selbst, war das Politische ganz ausgeschlossen: dieses begeistert hingegen den jungdeutschen Dichter am meisten. Und während das Volk die Ursache seiner Leiden in der Herzenshärte der Fabrikanten und in ihrem Unglauben findet:

„Doch ha, sie glauben keinen Gott,
Noch weder Höll' noch Himmel —
Religion ist nur Spott . . .“

während das gläubige Volk seinen Tyrannen mit der Strafe im Jenseits droht:

„Wenn ihr dereinst nach dieser Zeit,
Nach eurem Freudenleben,
Dort, dort in jener Ewigkeit
Sollt Rechenschaft abgeben . . .“

— Verse, die Hauptmann in Prosa aufgelöst und in den Dialog verteilt hat —, läßt Heine, seiner gottlosen Gewohnheit gemäß, den ersten Fluch gegen Gott weben, der die Armen „geäfft und gefoppt und genarrt hat“.

Der Hunger, diese Plage, welche bis jetzt, wie die Pest, nur ein klassisches Thema für litterarische Arbeiten geliefert hatte, wird hier mit fürchterlicher, herzzerreißender Wahrheit dargestellt, in den winzigsten Einzelheiten, kleinlich in seiner erbärmlichen Wirklichkeit, in den niedrigen, zuweilen lächerlichen Bemühungen, ihm abzuhelfen. Es ist nicht bloß das mitleiderregende, klassische Schauspiel der Mutter, die ihre Kinder nicht ernähren kann, der jungen Leute, die aus Hunger ohnmächtig hinsinken: wir sehen hier auch, wie Kartoffelschalen getrocknet werden, um dann, wenn der Sack voll ist, sie gegen eine Schüssel Buttermilch umzutauschen; wir sehen — ein groteskes und jämmerliches Schauspiel! — wie eine Familie ein zugelaufenes Hündchen absticht, um wieder einmal eine Fleischspeise zu haben.

Mit den „Webern“ fängt nach R. M. Meyer eine neue Epoche des Volksdramas an. In der That, das Volk selbst hört hier auf, bloß ein Chor zu sein, eine unpersönliche Rolle, eine Kollektivperson: es interessiert uns durch jede seiner menschlichen Nummern. So besitzen auch die Weber, die im ersten Akt auf-

treten und keinen Namen haben, dennoch eine wohl unterschiedene Persönlichkeit. Diese Art, das Volk handeln zu lassen, war schon, wenngleich nur teilweise, von Hebbel in den Volksscenen der „Judith" versucht worden.

Hier ist es das ganze elende und ausgehungerte Volk, das im Stücke handelt, das der Held desselben ist. Der eigentliche Held fehlt, wie schon bemerkt wurde. Es fehlt jene Person, die in sich die Handlung absorbierte und die ungeordnete Bewegung gleichsam verkörperte.

Ist es nun ein Uebel, daß diese ideale Person, das Haupt, fehlt? Schadet dieses dichte Gemälde von Figuren, worin keine in die erste Linie tritt, daß wir sie in Lebensgröße und in vollem Lichte sehen und einen Maßstab für die anderen gewinnen können? Uns scheint, aufrichtig gesagt, dieses Mangeln kein Fehler zu sein. Es sind die Weber, die Hauptmann in ihrem besonderen Schicksal hat schildern wollen; und ein Held, der aus dem Grau jenes Elends hervorragte, hätte die Aufmerksamkeit von dem Zwecke des Werkes abgelenkt, der eben die einförmige und gleichwohl unendlich mannigfaltige Darstellung des allgemeinen Unglücks ist, von der Handlung, welche der Ausbruch der Verzweiflung aus jener grauen Schmerzenswolke war.

Auch Florian Geyer, der so wenig ein Held im herkömmlichen und dramatischen Sinne des Wortes ist und mit seinem ganzen Wesen so fest im Volke wurzelt, für das er kämpft und stirbt, lenkt dennoch die Hauptteilnahme von diesem ab, um sie auf seine eigene Person zu sammeln: und das Schicksal der aufständischen Bauern interessiert uns mithin nicht so sehr durch sich selbst, als durch den Zusammenhang mit dem des unglücklichen und edlen Führers. Wilhelm Tell vollends zieht durch seine privaten Schicksale, durch die Rache, die er vollzieht, so sehr unsere Teilnahme auf seine Person, daß das bedeutendere, großartige Ereignis der Befreiung der Waldstätte ganz in den Hintergrund tritt. In den „Webern" hingegen verringert kein persönliches Ereignis, keine anekdotische Einzelheit die Aufmerksamkeit, welche die gepeinigten Elenden erregen. Die einzige Handlung, trotz der mannigfaltigen Einzelbegebenheiten und der großen Zahl der auftretenden Personen, ist und bleibt der Zweikampf zwischen den Webern und Dreißiger, zwischen den Arbeitern und dem Fabriksherrn. Und zwar nicht auf Dreißiger an sich ist es eigentlich abgesehen, ungeachtet der Grausamkeit und geizigen Härte, womit

er seine Arbeiter behandelt. Denn man erkennt, und es wird darauf hingedeutet, daß auch besondere Gründe für seine Handlungsweise vorhanden waren: Ueberproduktion, Mangel an Absatzgebieten, und vor allem die Konkurrenz gegen die Fabriken mit mechanischen Webstühlen zwingen ihn, seine Arbeiter so hart zu drücken.

Von dem Fabrikanten Dreißiger und seiner Familie wird mit wenigen Strichen — wie im allgemeinen von allen Figuren dieses großen Wandgemäldes — ein deutlich abgehobenes Bild entworfen: mit seinem asthmatischen Reden, mit seinen klug gesetzten Worten, mit seinem selbstbewußten, stolzen Wesen. Vollendet wird das Bild durch seine Frau, eine frühere Wirtstochter, deren gemeine Art gegen ihre schönen Kleider grell absticht. Und damit wir das ganze Herrenhaus vor uns sehen, fehlt auch nicht der Pastor mit seiner Frau, und seinen Zweckmäßigkeitsgrundsätzen, die durch den Schmelztiegel der weltlichen Gewohnheiten und Bequemlichkeiten gegangen sind. Der einzige, der sich in diesem Kreise empört, ist der junge, blasse Kandidat, der Hauslehrer von Dreißigers Kindern, der in seinem tiefen Gemüte Gefühle des Mitleids für die unglücklichen Weber findet, und dem fast ohne sein Wollen Worte des Tadels auf die Lippen kommen, weshalb er von dem Hausherrn sofort vor die Thüre gesetzt wird.

In dem Volke, das, wenn es im Chor handelt, wie jedes Volk, und wie Shakespeare es so gut darzustellen verstand, lenksam und allen Eindrücken zugänglich erscheint, feig Dreißiger gegenüber, leicht begeistert, kühn, grausam, als Bäcker und Jäger es zur Empörung anstacheln — in diesem Volke versteht es der Dichter, mit wunderbarer Individualisierung die verschiedenen Menschen zu zeigen, er versteht es, in seiner grauen Masse die Profile seiner Weber und ihrer Weiber mit großer Schärfe zu zeichnen. Der alte Baumert, der vor zwei Jahren seinen Gottstischrock verkaufte und sich ein Stückchen Schweinernes verschaffte, und jetzt seinen Ami abstechen ließ („Selber abstechen mocht ich 'n nich. Ich konnt mer kee Herze nicht fassn") um wieder einmal etwas Fleisch zu essen, das er jedoch ausbrechen muß — dieser elende Alte ist zwar eine etwas typische Figur, aber man vergißt sie nicht leicht.

Und man vergißt auch nicht den alten Ansorge, den nominellen Eigentümer des baufälligen Häuschens, worin die Baumerts wohnen, eine Hünengestalt, welche nur der Hunger heruntergebracht hat. Wie ein Alp lastet auf ihm der Gedanke an den

Tag, an dem er das von seinen Eltern gebaute Häuschen wird verlassen müssen: „Hie is jeder Nagl an durchwachte Nacht, a jeder Balken a Jahr trocken Brot."

Und endlich die Familie des alten Hilse. In ihm ist die Leidenschaft, welche in allen Webern mit elementarer Gewalt tobt und sie zur Empörung treibt, geläutert, und sie wird zum seelenerfüllenden Gedanken. In dieser Familie stehen die beiden Alten und die beiden Jungen einander gegenüber. Hilse ist ein Veteran, mit einem verstümmelten Arm und mit Narben auf der Brust. Sein Weib ist blind, fast taub und gelähmt. Sie sind fromm. Er fängt den Tag mit einem Gebet an, und seine Alte hört ihm mit ehrfurchtsvoller Bewunderung von dem Winkel aus zu, wo sie unbeweglich und allen unnütz kauert, ein Hindernis im Hause. „Warum sterb ich ock gar nicht, Mann?" fragt sie den Alten. Beide erwarten den Tod wie eine Erlösung, wie den großen Tag der Belohnung:

> „O viel zu gerne, viel zu gerne thät ich Feierabend machen. Zum Sterben ließ ich mich gewiß ni lange bitten. Lieber heut wie morgen. Nee, nee. Und's wär o gar! denn was verläßt uns denn? Den alten Marterkasten wird ma doch ni etwa beweinen? Das Häuffel Himmelsangst und Schinderei da, das ma Leben nennt, das ließ man gerne genug im Stiche — Aber dann, Gottlieb! dann kommt was — und wenn ma sich das auch noch verscherzt — dernachert is's ersicht ganz alle."

Neben diesem Greise, der zwar auch die Schuld der Unterdrücker erkennt, aber dennoch sein Schicksal mit unerschütterlicher Festigkeit annimmt und sich an dem Aufruhr nicht beteiligen will, denn „mein ist die Rache, spricht der Herr," steht seine Schwiegertochter Luise, die eine andere Vorstellung von der Gerechtigkeit hat. Kaum hat sie vom Aufruhr reden gehört und von der Möglichkeit einer Aenderung ihrer Lebenslage, ergiebt sie sich demselben mit wilder Begeisterung, mit ungebändigter Heftigkeit. Ja in ihr lodert noch stärker als in den Anstiftern die Flamme der Empörung:

> „Ich will ne Mutter sein, daß d's weeßt! und deswegen, daß d's weeßt, winsch ich a Fabrikanten de Hölle und de Pest in a Rachen 'nein . . . Wie viel hundert Nächte hab ich mir a Kopp zerklauft, wie ich ock und ich kennte so a Kindel ock a eenzich mal um a Kirchhoof

rumpaschen. Was hat so a Kindel verbrochen, hä? und muß so a elendigliches Ende nehmen — und drieben bei Dittrichen, da wern se in Wein gebadt und mit Milch gewaschen."

Und diese Frauenfigur steht wie eine lebende Anklage der feierlichen Ergebung des Alten gegenüber. Sie sind gleichsam die Extreme zweier entgegengesetzter Prinzipien, die, wenigstens im Sinne des Dichters, eine vollkommen gleiche Berechtigung haben.

Diese beiden Personen sind aber keineswegs schematische Vertreter eines Prinzips, sondern sie sind ganz lebendig und individuell. Zwischen ihnen, die von den beiden Extremen angezogen sind, steht Hilses Sohn, der Mann der Luise. Und ihm erklärt der Greis, nachdem jene wie eine Furie das Haus verlassen hat, um sich den Aufrührern anzuschließen, den Grund seines Betragens:

„Hi hat mich mei himmlicher Vater hergesetzt. Gell Mutter? Hi bleiben mer sitzen und thun, was mer schuldig sein, und wenn d'r ganze Schnee verbrennt."

Und er bleibt dort auch, als man ihn warnt, daß durch die Kugeln, die über die Straße fliegen, jener Platz gefährlich sei. So trifft ihn wirklich eine Kugel, und er fällt rücklings tot auf seinen Webstuhl. Sein altes Weib ruft ihn vergebens, und mit dem Rufe der armen Gelähmten schließt dieses Schauspiel, vielleicht das ergreifendste Bühnenstück der modernen Litteratur.

Ja, Hauptmann hat hier, wie Adolf Bartels[1]) sagt, „bei vollständiger innerer und äußerer Wahrheit, ohne jede Forcierung, eine Kraft und Macht der Darstellung entwickelt, die fast ohne gleichen in der deutschen Litteratur ist und ihren Eindruck niemals verfehlen wird."

* *
*

„Der Biberpelz" wird von dem Dichter eine „Diebskomödie" benannt, und sie wurde schon von vielen mit dem „Zerbrochenen Kruge" Heinrich von Kleists verglichen. Und in der That jene niederländische Kleinmalerei, welche die Darstellung der Schurkereien des Meisters Adam kennzeichnet, findet sich wieder in der Zeichnung des Milieus, wo die freie Unverschämtheit der

[1]) Gerhart Hauptmann, Weimar 1897 (S. 124).

Waschfrau Wolff ihre Lorbeeren pflückt. In beiden Komödien läßt ferner die sichere Schlauheit und unverfrorne Dreistigkeit der Hauptperson die Entrüstung über ihre Gemeinheit nicht aufkommen. Während jedoch Kleists Komödie ein reines Lustspiel ist, hervorgegangen aus der Freude zu gestalten und komisch zu wirken, besitzt die Hauptmannsche eine ironische Pointe, ein satirisches Element, das sie zwar für die Zeitgenossen pikanter machen mag, aber zuweilen dem reinen dichterischen Schaffen Eintrag thut. Der Schluß vollends ist zwar satirisch und eigenartig; man kann jedoch nicht behaupten, daß er ganz gerechtfertigt sei und daß er nicht den Eindruck mache, als sei das Drama abgebrochen, als fehle ihm der eigentliche Ausgang; das Ende des vierten Aktes läßt auf einen fünften warten, und sein Fehlen macht uns etwas verdutzt.

Das Eigenartige dieser Diebskomödie besteht darin, daß sie zum Beweise für die Falschheit des bekannten Sprichwortes wird: „Nichts ist so fein gesponnen, es kommt doch endlich an die Sonnen." Hier ist der Diebstahl, ja der mehrfache Diebstahl, durchaus nicht so fein gesponnen; dennoch kommt nichts an die Sonne, und sowohl der Bestohlene als der Richter verharren bei der besten Meinung über die Diebin.

Alles gründet sich auf die geniale Keckheit und das wunderbare Lügentalent dieser Diebin. Die Wäscherin Frau Wolff, das Weib eines Schiffszimmermanns „irgendwo um Berlin", ist eine Figur von außerordentlicher Lebendigkeit, und sie legt ein glänzendes Zeugnis für Hauptmanns Gestaltungskraft ab. Die Frau Wolff ist ein sehr schönes Exemplar einer ganzen Klasse von Strebern, bei denen die Sucht zu steigen die Stelle des sittlichen Gefühls eingenommen hat: „Wenn du erscht reich bist, Julian", sagt sie zu ihrem lümmelhaften Mann, den sie vollkommen zu leiten und mittels der Schnapsflasche zu beherrschen versteht, „und kannst in der Eklipage sitzen, da fragt dich kee Mensch nich, wo de's her hast." Mit Recht bemerkte Bartels, daß eine solche skrupellose Person, mit einer so großen Thätigkeit und Keckheit unter anderen Umständen es sehr weit gebracht haben würde. So aber, als das Weib eines faulenzerischen Schiffszimmermanns an den Thoren Berlins, wirft sie sich aufs Stehlen. Sie ist gleichsam ein Abbild jener Gattung von Leuten aus dem Volke, die steigen, in die Großstadt kommen oder wenigstens einen von ihrer Nachkommenschaft hinschicken wollen, unbekümmert um die Mittel des Steigens,

wenn sie sich nur einmal unter den Glücklichen im Wohlstande sonnen können.

Und unsere Frau Wolff fängt damit an, daß sie für alle Lebensformen die höchste Achtung bezeigt und mit ihrem geschmeidigen Wesen sich bei aller Welt einschmeichelt: so können ihr alle nur Gutes nachsagen. Sie hat auch einen gewaltigen Respekt vor der Bildung: nur durch Bildung komme man heutzutage vorwärts. Sie mischt selbst gern Fremdwörter in ihr Reden, dem man noch stark ihren schlesischen Ursprung anmerkt. Und ihre Betrügereien und Lügen kommen nicht etwa aus bösem Instinkte, aus gemeiner Verlogenheit oder aus mephistophelischer Bosheit: sie kann im Gegenteil sogar gutmütig sein, sie verteidigt auch die fälschlich des von ihr verübten Diebstahls Verdächtigten und erteilt jenem harmlosen, gutmütigen Dr. Fleischer kluge und nützliche Ratschläge. Stehlen und Betrügen ist für sie ein Mittel wie ein jedes andere, um zu ihrem Ideal zu gelangen. Und ihr Ideal, dem sie ihr Leben geweiht hat, wofür sie sich schindet und rafft und stiehlt, ist, ihr Häuschen auszubezahlen und ein paar Zimmer dazuzubauen, um sie später an Sommerfrischler vermieten zu können . . .

Und dabei ist Mutter Wolff thätig und arbeitsam: „Sie arbeitet für vier“, sagt von ihr die Frau des Barons von Wehrhahn, des vor kurzem in den Ort gekommenen Amtsvorstehers.

Dieser Mann hat ebenfalls sein Ideal: er will die staatsfeindlichen Elemente — wir stehen in der Zeit des Septennatskampfes — in seinem Amtssprengel ausrotten. Daher verfolgt er diese seine „höhere Pflicht“, und bleibt blind, vielleicht mehr als wahrscheinlich, gegen die Anzeichen, die ihn auf den rechten Weg bringen könnten, um die Urheber des zum Schaden des alten, reizbaren und galligen Rentiers Krüger verübten Diebstahls ausfindig zu machen. Von Wehrhahn ist ein Zerrbild des strengen und pedantischen, der Regierung ängstlich ergebenen preußischen Beamten. Er beurteilt die Menschen nach ihren politischen Meinungen, wie andere nach ihren religiösen, und von diesem Standpunkte aus teilt er sie in Gerechte und Verworfene ein. So ist er voller Rücksichten und Vertrauen zu dem schwindlerischen Journalisten Motes, der ihm ein Glaubensbekenntnis seiner konservativen Gesinnungen abgelegt hat — er entblödet sich auch nicht, den treuen Vaterlands- oder Regierungsfreund zu Spionendiensten zu benutzen —, und ist dagegen voller Mißtrauen und bösen Willens gegen Krüger

und vor allem gegen den unschädlichen und schwachen Dr. Fleischer, weil sie demokratische Zeitschriften und Bücher beziehen und Motes versichert, daß sie sogar über die höchsten Personen unehrerbietig geredet haben. Und so schenkt er gar keinen Glauben dem Zeugnis des Doktors, der beteuert, daß er auf den Schultern eines Spreeschiffers den dem Rentier Krüger entwendeten Biberpelz gesehen, und zuletzt ruft er aus, indem er der Frau Wolff die Hand auf die Schultern legt:

> „Und so wahr es ist, wenn ich hier sage: die Wolffin ist eine ehrliche Haut, so sage ich Ihnen mit gleicher Bestimmtheit: Ihr Doktor Fleischer, von dem wir da sprachen, das ist ein lebensgefährlicher Kerl!"

worauf die Wolffin, resigniert den Kopf schüttelnd, die letzten Worte des Stücks sagt: „Da wees ich nu nich . . ."

Das alles ist, wie man sieht, mehr von satirischer als komischer Wirkung, und erinnert einigermaßen an Hebbels Bitterkeit im „Trauerspiel in Sicilien".

Solcher Züge ironischer Komik giebt es mehrere in dieser Diebskomödie. So z. B. als die Wolffs sich von dem regelmäßig betrunkenen Amtsdiener bei der Zurechtmachung des Schlittens helfen lassen, auf dem sie das bei Krüger gestohlene Holz fahren wollen; oder als Krüger zu ihnen kommt, über den erlittenen Holzdiebstahl klagt und indem er ein gerade bei der Hand liegendes Scheit von seinem eigenen Holze nimmt und in der Luft schwingt, ausruft: „So feines und gutes Holz war's!"

Was die Wolff anbetrifft, so paßt für sie das alte Wort, daß das Glück den Kühnen hold ist, und sie hat ein ganz außerordentliches und etwas künstliches Glück, das sie ihrem litterarischen Schöpfer verdankt.

Diese Komödie wurde im Jahre 1893 verfaßt und aufgeführt, und sie hatte keinen Erfolg. Sie bleibt aber trotzdem ein vorzügliches niederländisches Gemälde von kleinem Volk, in welchem der scharfgezeichnete Kopf der Wolff mit den feinsten und glücklichsten Strichen hervorragt.

* * *

Die „Traumdichtung in zwei Teilen, Hanneles Himmelfahrt" (unter dem Titel „Hannele" erschien das Stück 1893, und wurde in dem gleichen Jahre im Berliner Schauspielhaus auf-

geführt), war ganz danach beschaffen, alle früheren Urteile über den Verfasser von „Vor Sonnenaufgang" und der „Weber" umzustürzen. Der naturalistische Dichter, welcher bis dahin als der Hauptvertreter der für viele einzig wahren, in der peinlichen Wiedergabe der Wirklichkeit aufgehenden Richtung galt, schwingt sich auf einmal in das Reich des reinen Traums, erfüllt die Bühne mit Engeln, himmlischen und irdischen Erscheinungen, streut Weihrauch um die Lampen der naturalistischen Bühne. Die Phantasie, die so lange als Gefangene gehalten wurde, nimmt von neuem ihren Flug durch die blauen Gegenden.

Schon waren die Zeiten reif für diese Befreiung der Phantasie, und das letzte Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts ist gekennzeichnet durch das, was man in Frankreich „réveil de l'âme" nannte. Der Präraphaelismus herrschte in Kunst und Litteratur, und erweckte den Geschmack für das jenseits der Sinne und der Erkenntnis Liegende, und das, was Max Nordau die neue Romantik nannte, verbreitete sich über die ganze gebildete Welt im Gegensatz zum herrschenden Naturalismus und im Kampfe mit ihm. Maeterlinck fing damals an, bekannt und geschätzt zu werden, Zola selbst hatte „Le rêve" geschrieben, und Ludwig Fulda versetzte uns mit seinem „Talisman" (1892/3) in die Märchenluft. Es war eine völlige Umkehr zu dem innersten Teile unseres Wesens, zu dem, was im Geheimnisse, im Nachtschatten, im Unbewußten vorgeht. —

Hauptmanns Traumdichtung überrascht vor allem durch den Gegensatz zwischen dem Naturalismus der so wirklichkeitstreuen ersten Scenen, und der reichen phantastischen Blüte der anderen. Um sich in das blaue Reich der Phantasie zu schwingen, ging der Dichter von der bittersten, elendsten Wirklichkeit aus. Die Poesie umkränzt mit ihren Blumengewinden das dürre Skelett des Naturalismus.

Kaum denkbar ist ein stärkerer Gegensatz als der zwischen dem rohen, plebejischen Gekeife der Armenhäusler in schlesischer Mundart, eines kropfhalsigen, halb blöden Alten, einer alten Bettlerin, einer Dirne und eines Flegels — und den Gesängen der Engel und ihren glänzenden Erscheinungen. Und das mußte notwendigerweise eine große Wirkung üben.

In einer stürmischen Dezembernacht bringt man ins Armenhaus eines schlesischen Gebirgsdorfes ein ohnmächtiges vierzehn-

jähriges Mädchen, Hannele Mattern. Der junge Schullehrer Gottwald hat sich ihrer angenommen, als man sie soeben aus dem Teich gezogen. Er hat die Halbertrunkene, so gut es ging, in der Eile seiner Frau gebracht, die ihr die Kleider gewechselt, und er hat sie dann ins Armenhaus getragen.

Hannele ist noch bewußtlos. Kaum ist sie wieder zu sich gekommen, fragt sie voll Angst den Arzt, der sie untersucht, ob sie wieder genesen, ob er sie gesund machen werde: sie wolle nicht wieder gesund werden, sie „möchte so gern zu Muttern". Das „rothaarige, störrige Mädel", die dem Amtsvorsteher nicht antworten will, redet sofort, als sie der Lehrer befragt. Sie hegt ein ehrfurchtsvolles, liebevolles Vertrauen zu ihm. Und ihm erzählt sie, daß der liebe Herr Jesus im Wasser nach ihr gerufen habe.

Das Kind wimmert und liegt in Fieberphantasieen darnieder. Im Delirium glaubt sie ihren Vater, den Maurer Mattern, zu sehen. Sie wird von Schreck gefaßt und möchte fliehen. Ihr ganzer Leib trägt die Zeichen erlittener Mißhandlungen. „So lag Ihn die Mutter och im Sarge", bemerkt einer der Anwesenden. Sie ist jedoch nicht die echte Tochter jenes brutalen Trunkenbolds; man munkelt, sie sei die Tochter des Amtsvorstehers. Inzwischen kommt die Diakonissin, Schwester Martha, die Hannele schon von der Schule kannte, wo sie sie beten und schöne Lieder gelehrt hat. Die anderen entfernen sich. Das Delirium fängt wieder an: „Millionen Sternchen!" Und es ist von Hallucinationen begleitet. In einem Augenblick, als die Schwester sich entfernt hat, tritt vor Hannele die fürchterliche Erscheinung des Vaters. Er ist betrunken, und droht dem Kinde mit einem Riemen, befiehlt ihr aufzustehen und Feuer anzumachen. Und Hannele steht auf, und sinkt ohnmächtig neben dem Ofen zusammen.

Als Schwester Martha mit Hilfe der Armenhäuslerinnen das Kind wieder zu Bette gebracht hat, fangen die Hallucinationen von neuem an. Es will, daß die Schwester das Liedchen „Schlaf, Kindchen, schlaf" singe, nachdem es ihr anvertraut hat, daß der gute Lehrer Gottwald ein schöner Mann ist und Heinrich heißt. Die Gestalt des Lehrers verwirrt sich im Kopfe des kranken Kindes mit der des lieben Herrn Jesus, zu dem es mit inniger Inbrunst betet, daß er es doch zu sich nehmen möge. Und dann ruft sie plötzlich: „Auf seinem Haupt wächst blühender

Klee!" mit einem grotesken Deliriumsbilde, das an gewisse Gemälde älterer und neuerer Präraphaeliten erinnert, z. B. an jene Figur Botticellis, der Blumen aus dem Munde herauskommen.

Die Gestalt der Mutter, die in einem dämmernden Lichte erscheint, ist ein Gemisch von phantastischen Fiebervorstellungen und Erinnerungen aus dem Religionsunterricht, alles belebt von der schmerzlichen Sehnsucht, aus dem schauderhaften Leben durch den Tod zu fliehen und sich zu retten dorthin, wo sie in „Gottes Hut" ist. Die Mutter redet in biblischen Ausdrücken, und es ist rührend, wie das arme, gequälte, aus dem Schlafe so oft aufgeschreckte Kind sie fragt: „Ruhst du aus, wenn du müde bist? Hast du Speise, zu essen, wenn's dich hungert?" Die Erscheinung giebt der Kranken ein Pfand der Befreiung, die ihr von Gott kommen wird: das Blümlein „Himmelsschlüssel".

Und wieder hört man das Liedchen singen, bis zu den Versen:

„Schlaf, Kindchen, feste
Es kommen fremde Gäste."

Es sind drei lichte Engelsgestalten, welche den Schluß des Liedes von Notenblättern absingen.

„Engel!" ruft Hannele, mit immer wachsendem Staunen und Bewunderung. Ihre Freude steigt bis zur Ekstase, und die Engel sprechen nun, nacheinander, zur Musik, jene berühmten reimlosen uud hochpoetischen Verse, die Verheißung der zukünftigen Freude zum Lohne für die Leiden und Entbehrungen ihres armen Lebens:

„Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt."

Und damit endigt der erste Teil.

Der Fieberwahnsinn des sterbenden Mädchens ist immer gestiegen uud von den schreckensvollen Hallucinationen zu den sonnigen Gesichten der himmlischen Freude gezogen. So liest man in den Visionen vieler Mystiker der Kirche, daß sie von den Qualen der Hölle zu dem beseligenden Schauen des Paradieses durch die Leiden des Fegefeuers hindurch gingen. Hauptmanns Erfindung war nun diese, daß er diese Phantasieen auf der Bühne darstellte, und sein Verdienst besteht darin, daß sie die phantastische Leichtigkeit des Traumes beibehielten und dabei die objek-

tive Wahrhaftigkeit der Vorstellung eines durch das Fieber überreizten und in einem ekstatischen Zustande befindlichen Hirnes besitzen.

Im zweiten Teile fahren die Visionen fort und entfalten sich in wuchernder phantastischer Größe. Hier ist die Phantasie ein wenig mit dem Dichter durchgegangen, und nicht mehr durch das einfache Gemüt des ungebildeten Dorfkindes sehen wir die Erscheinungen aufeinander folgen. Man kann jedoch auch in der mystischen Litteratur der Klöster die gleiche Fülle von leuchtenden Bildern, von glänzenden Phantasieen beobachten, welche dort, eben wie hier, aus der Nacktheit der völligsten Entsagung hervorgeht.

Die Phantasie ist eben eine ergänzende Kraft im Menschen: sie bereichert sich durch die wirkliche Armut und nimmt alle Güter auf, auf die man im Leben verzichtet. Jedenfalls ist es immer dem Dichter gestattet, in eine allen zugängliche Form die Gefühle und Empfindungen seiner Personen zu übersetzen und sie auch in rhythmischer Dichtung auszudrücken. Uebrigens muß man für sicher halten, daß das Mystische kein fremder Tropfen im Blute unseres Dichters, des Landsmanns von Jakob Böhme und Angelus Silesius, war. Aus der Tiefe seines schlesischen Gemütes, aus der lange aufgespeicherten Religiosität und aus dem Glauben oder dem Gedanken an eine Vergeltung in einem besseren Jenseits, wo alle Schmerzen dieser Welt geheilt werden sollen, wo unser wahres Vaterland ist, dem wir entgegenschreiten, war schon in den „Webern" jene skulptorische Figur des alten Hilse hervorgegangen, jene Gestalt, die es wert ist, neben den Duldern und Heiligen Tolstois zu stehen. Es ist die wunderbare Kraft des echten Christentums, dessen Reich nicht von dieser Welt ist, und das ebendeshalb einen Entsagungsbalsam für jeden Schmerz und jedes Unglück bietet und aus dem Uebermaße des Leidens die mystische Blume der Heiligkeit sprießen läßt.

Hauptmann hat nun mit der genialen Weite seines Geistes das aufzufassen gewußt. Und die Gestalten von Hilse und Hannele sind keineswegs in die Region des Ideals erhoben, gleichsam um als Muster zu dienen, sondern sie sind in ihrer Wirklichkeit geschaut und mit Lebenstreue dargestellt. Das eben macht sie so eigentümlich und verleiht ihnen eine so große Wirkung auf unsere Seele.

Hannele, das unglückliche, hungrige, zu Tode geängstigte,

zerlumpte und verspottete Dorfmädchen, welches das in jedem Menschenherzen gewurzelte Verlangen nach Liebe und Freude unberührt in sich birgt, welches trotz allem, wie jede Kreatur, am Leben hängt und vor dem Todesengel zittert und bebt, rührt uns weit mehr als die körperlosen, zu Engeln gewordenen Gestalten junger Märtyrer. So verrät ihre naive Frage: „Soll ich zerrissen und zerlumpt im Sarge liegen?“ die ganze kindische Eitelkeit ihres kleinen Herzens, und sie ist ein schöner Zug, wie die starre Stummheit des Todesengels. Die Scene des Dorfschneiders, der sie in Seide kleidet und ihre Füße in gläserne Pantoffeln steckt, gemahnt an Aschenbrödel, und unterbricht mit ihrer anmutigen Schalkhaftigkeit die geheimnisvolle Erhabenheit der anderen Scenen. „Wenn der Schneider keinen Stein in der Tasche und kein Bügeleisen in der Hand hat, fegt ihn der Sturm über alle Berge“, hatte schon früher Hannele in ihren Fieberphantasieen über das winzige Männchen gesagt, als sie den Sturm wüten hörte.

Schade, daß der Dichter nicht die Schwierigkeit zu überwinden vermocht hat, uns die Diakonissin in der Wirklichkeit und im Traumgesicht zu zeigen: daß sie aus der Stube tritt und dann sofort verjüngt und mit Flügeln zurückkehrt, ist etwas ungeschickt.

Der Auftritt mit den Schulkindern und dem Lehrer und den Weibern des Dorfes, die kommen, um der toten Hannele die letzte Ehre zu erzeigen und sie in einem gläsernen Sarge wie eine Heilige sehen, ist ebenfalls sehr schön, mit seiner Vereinigung von Wahrheitstreue und stimmungsvoller Innigkeit. Und zuletzt die Scene mit dem Vater, dem Maurer Mattern, der rothaarig ist wie Hannele, mit dem Aussehen und der Stimme eines Trunkenbolds, und hierauf die mit dem Fremden, ist der Gipfelpunkt dieser neuen Kunst, von der „Hanneles Himmelfahrt“ gleichsam die Blüte ist, gebildet aus der Verschmelzung der ernsten Wirklichkeit mit der Poesie. Der Säufer ist geschildert in der cynischesten Gemeinheit seines Wesens; der Fremde, der Erlöser, mit dem wehmütigsten und tiefsten Eindringen in das Ideal, das die Menschheit sich von ihrem Heiland gebildet hat. Als der graue Mantel von seiner Schulter geglitten ist und er an den Sarg tritt und das arme Kind, wie einst die Tochter des Jairus, aufweckt, sind wir gar nicht verwundert: schon durch seine Worte hat er sein göttliches Wesen bekundet. Die ehrfurchtsvolle Glück-

seligkeit Hanneles, diese, wie einige erkennen wollten, Personifikation des verlassenen und leidenden Volkes, die zitternd und schluchzend den Kopf an des Fremden Brust birgt, ist ein hochbedeutender Moment von einer religiösen Größe, der nichts dadurch verliert, daß er auf der Bühne vorgeht.

Das Uebrige hat, trotz der Poesie der Hauptmannschen Verse, etwas Theatralisches an sich, und es reicht nicht an die Erhabenheit des Augenblicks, als Christus sein „von Staub und Qual der Welt" befreites Geschöpf an die Brust drückt. Die Darstellung der Seligkeit wird von materiellen üppigen Bildern überwuchert, und die Handlung der Engel erscheint choreographisch. Sie sind nötig der christlichen Prämisse wegen, aus welcher die ganze Dichtung erwachsen ist, der Seligkeit derer, die trauern. Schön dagegen sind die Worte:

> „Mit seinen Linnen kommt, ihr Himmelskinder!
> Lieblinge, Turteltauben, kommt herzu,
> Hüllt ein den schwachen, ausgezehrten Leib,
> Den Frost geschüttelt, Fieberglut gedörrt,
> Sanft, daß sein krankes Fleisch der Druck nicht schmerze."

Das Ende ist die Wirklichkeit. Hannele liegt, wie am Anfange, in dem elenden Bette der Armenstube, und der Arzt beugt sich mit dem Stethoskop über die Kranke, während Schwester Martha ihm das Licht hält und ihn besorgt fragt: „Tot?", worauf der Doktor trübe nickt: „Tot" — wie jenes kleine Mädchen in einem Andersenschen Märchen „Die Streichhölzerverkäuferin", das in der Heiligen Nacht erfriert, nachdem die Visionen ihrer Zündhölzchen, die sie eines nach dem anderen anzündet, um sich zu wärmen, sie von der Erde in den Himmel gerissen haben.

Dieses Ende, das uns nach den glänzenden Phantasmagorien so verwundert läßt, wie das plötzliche Schließen einer Zauberlaterne, wodurch das leuchtende Bild von der Scheidewand verschwindet und diese zu ihrer weißen Einförmigkeit zurückkehrt, erinnert an ein Gemälde Segantinis, an den „vom Glauben getrösteten Schmerz", wo zwei Menschen an einem frischen Grabe mitten im Schnee in der Winterlandschaft beten, während über ihrem Haupte die für sie unsichtbaren Engel die befreite Seele in die Höhe tragen. Auch in dem Gemälde, wie hier in der Dichtung, handelt sichs um den Gegensatz zwischen der genauen Wahrheit der kalten Winterlandschaft und dem übermenschlichen Gesichte von Engeln und neuem Lichte.

* *
*

„Florian Geyer (1895) ist Hauptmanns umfangreichstes Werk, auf das er die längste Zeit und gewiß auch die größte Mühe verwendet hat. Groß war der Zweck, und die Arbeit, man merkt es, war auch groß und gewissenhaft. Man hat die geschichtliche Genauigkeit gelobt, womit er nicht bloß Leben und Menschen der Reformationszeit wiedergab, sondern auch ihre Sprache. Hauptmann ging in der That an die Abfassung seines Dramas nach besonderen Einzelstudien, nach einem Aufenthalte in Franken, wodurch er mit Ort und Mundart vertraut wurde. Und die saure Arbeit erkennt man aus dem Stücke, dessen Verständnis und Würdigung auch dem Leser Mühe kostet, eine Mühe, die bei einem Kunstwerk übermäßig erscheint: denn bei einem solchen darf, wenigstens von den Zeitgenossen und Landsleuten des Dichters, Verständlichkeit, Durchsichtigkeit als Erstes gefordert werden.

Die fünf Akte und der Prolog des „Florian Geyer" sind keine dramatisierte Chronik, sondern lebendige Zeitgeschichte mit allen Einzelheiten, mit allen Verwicklungen von Ursachen und Wirkungen, von kleinen Ereignissen, die der Nähe wegen groß scheinen und von großen Ereignissen in der Ferne, von denen man nur den Widerhall vernimmt, mit allen Widersprüchen und gekräuselten Wellen, durch welche der große Strom der Geschichte sich fortbewegt. Jener Mangel an Perspektive, der uns in den Urteilen über die Zeitgeschichte, die wir leben, so verlegen macht, findet sich auch in Hauptmanns Drama. Es ist darin eine ungeordnete Bewegung der Menge, nicht etwa der Menge, wie man sie auf einem Platze gedrängt und von einem gemeinschaftlichen Gefühle beseelt sieht, das sie vereinigt und aus ihr gleichsam eine einzige Person macht, des Chores, sondern der wahren Menge, der Ansammlung von Menschen, von denen jeder außer den Meinungen, die ihn an eine Gruppe, an eine Partei knüpfen können, seine wohl abgegrenzte Persönlichkeit hat, seine eigne Figur wie sein eigenes Wesen. Man kann nicht sagen, daß das Bekanntwerden „mit diesem halben Hundert lebender Menschen" nicht ermüde; aber wir können deshalb diesem Werke der Heraufbeschwörung eines seit lange hingegangenen Geschlechtes und seiner Kämpfe, die auch für uns Heutige noch eine große Bedeutung haben, unsere Aufmerksamkeit und Anteilnahme nicht versagen.

Solche Art der geschichtlichen Tragödie überrascht uns allerdings ein wenig, weil wir daran nicht gewöhnt sind. Wir wollen

den Dichter für seine Personen lebhaft Partei nehmen und sie, wie ein guter Feldherr, scharenweise beherrschen sehen, ohne daß er sich zu sehr um die Einzelart eines jeden kümmere. Diese übermäßige Gerechtigkeit des Dichters läßt den Leser, und noch mehr den Hörer, gleichsam ratlos, der es nötig hat, sich von einer starken Hand gefaßt zu fühlen und durch sichere und feste Anschauungen geführt zu werden.

Hauptsächlich schadet es dem Helden des Dramas, daß auch er in den Wirren, in die er sich verwickelt hat, unsicher erscheint, langsam im Handeln, ohnmächtig jene blitzschnellen Entschlüsse zu fassen, die den Sieg sichern.

Ferner ist der Ausschnitt aus der Reformationsgeschichte, der hier in den Rahmen der Kunst gesetzt wird, gewiß für den Helden ungünstig. Denn alle seine großen Thaten, jene, die wirklich seinen Namen berühmt machten, liegen außerhalb des Rahmens. Sie sind bloß Vorgeschichte: seine Beteiligung an der Schlacht bei Pavia, sein Anschluß an die Sache der Bauern, der Sieg bei Weinsberg. Sogar der Uebertritt des Ritters zu der Partei der aufständischen Bauern und die heroische Schleifung seiner eigenen Burg bleibt im Schatten. Man nimmt an, daß es aus Edelmut geschah: doch ist es bloß eine Annahme. Wir wissen, daß die Lage dieser Bauern eine sehr elende war, aber aus unserer eigenen Geschichtskenntnis; und daß Ritter und Pfaffen grausame Herren waren, wissen wir ebenfalls, aber im Prolog sehen wir die siegreichen Bauern „christliche Lieb' auf türkische Weis' üben", und es werden uns Thaten schauerlicher Grausamkeit berichtet, die sie verübt haben. Nur im letzten Aufzug erscheinen sie der Wahrheit gemäß als Schlachtvieh, recht- und schutzlos, elend und auf der letzten Stufe der Gesunkenheit, welche nur zur Verzweiflung treiben kann, im letzten Akte, als die verzweifelte und ungeordnete Bewegung des aus den Ufern tretenden Wildbachs schon gedämmt und in das frühere harte Knechtsschaftsbett zurückgezwängt worden war.

Und dennoch, wenn es einen geschichtlichen Helden giebt, der für unsere Zeit repräsentativ sein kann, so ist es Florian Geyer, der Adelige von Geburt, der sich der Sache der Bauern, gegen seine Standesgenossen, annimmt. Er läßt sich das Haupt glatt scheren und hört ohne mit den Wimpern zu zucken, daß seine väterliche Burg, wie die der anderen Ritter, geschleift wurde. Er lebt und kämpft für die von ihm erwählte Sache, und als

das Schicksal ihr feindlich ist, stirbt er für sie. Hauptmanns Florian Geyer enthält nicht den ganzen Helden, sondern nur einen Teil, sein sinkendes Glück und seinen Tod, und, wie wir schon sagten, mitten im ungeheuren Wogen der Ereignisse, im Rasen des Sturmes, erscheint er etwas unentschlossen.

Nichtsdestoweniger ist dieser Teil, der Torso, der vor uns in den fürchterlichen Stürmen des Bürgerkrieges dasteht, großartig in der Wehmut, die um ihn schwebt, wie um den zur Niederlage Vorherbestimmten. Auch der Mut, mit dem Geyer sich zuletzt in den verzweifelten Kampf stürzt, nicht etwa mit dem blinden Ungestüm des kriegerischen Helden, der um jeden Preis den Sieg davontragen will, sondern mit dem sittlichen Bewußtsein eines Menschen, der seine Pflicht bis zum Ende erfüllt, macht seine Figur rührend und edel, eine im höchsten Grade pathetische Menschengestalt, von einer hervorragenden sittlichen Größe.

Nicht etwa als nähme Florian Geyer im Drama einen großen Raum ein — dieses hätte, wie man bemerkt hat, auch „Die Bauern" benannt werden können —: seine Größe ist nicht die Wirkung künstlicher Beleuchtung, er ist, wie alle um ihn, ganz en plein air gemalt; sein innerer Seelenadel funkelt wie ein Edelstein in der Finsternis seines erniedrigten Zeitalters.

Im Prolog tritt er gar nicht auf, und in den fünf Akten des Dramas ist seine Rolle keineswegs überwiegend. Aber wo er auftritt, giebt er Veranlassung zu Momenten, in denen das Pathetische das Erhabene erreicht. Und es ist das echte Erhabene, das aus dem Leben hervorgeht, aus der geschichtlichen Wahrheit. So z. B. als Florian Geyer den Abgesandten des Würzburger Adels, die ihm sagen, er sei auch ein Adliger, erwidert, indem er den Helm abnimmt und das glattgeschorene Haupt zeigt: „Ein Bauer bin ich und nichts denn ein Bauer!" So, als er hört, daß die Bauern gegen seinen Rat gestürmt haben, ohne die Feuerschlange zu erwarten und daher geschlagen worden sind, und das endliche Verderben sieht, spricht er kein Wort, nimmt seine Rüstung ab, und als man ihn fragt, warum er das thue, antwortet er: „Ich will in die Bruderschaft vom gemeinsamen Leben treten, Bücher abschreiben und deutsche Bibeln herumtragen." Oder in seiner Sterbescene.

Schon die energische Derbheit des Ausdrucks trägt dazu bei, ihm jeglichen idealisierenden Glanz zu nehmen. Dafür aber tritt

er anschaulicher hervor in seinem angebornen Gefühlsadel, und sein tragisches Schicksal wird auf diese Weise rührender. Als er den Abgrund erkannt hat, in den die Sache der Bauern stürzt, ruft er aus:

„Blitz und Donner, was liegt itzt daran! Reue oder nit, gezwungen oder nit. Wißt Ihr denn, was ihr gethan habt? Den besten Handel, die edelste Sache, die heiligste Sache . . . eine Sache, die Gott einmal in eure Hand geben hat und vielleicht nimmer — in euren Händen ist sie gewest wie ein Kleinod im Saustall."

Dementsprechend ruft auch der Reformator Karlstatt, der in einem Gemisch von Glaubensfanatismus und sozialer Idealität objektiv dargestellt ist: „Hat ein Aussehen gehabt, als sollte der Frühling hervorkeimen allenthalben, ist aber alles wiederum verfaulet in Finsternis."

Sehr hervorragend ist diese Scene, wo Geyer nach Rothenburg des Nachts in das Haus des Gastwirts Kratzer kommt und hier mit Karlstatt, dem Rektor Besenmeyer und anderen von der Bauernpartei zusammentrifft. Alle erkennen oder fühlen die verzweifelte Lage ihrer Sache. Karlstatt sagt zu Geyer: „Wo ein Verständiger zu Würzburg noch etwas hoffet, so wartet er des Stündleins, wo Ihr wiederkehret." Und es entsteht eine Pause. Geyer zeichnet mit Kreide auf der Tischplatte. Und öfter kehrt diese Pause wieder, wo die Gefühle in der Luft schweben und einander begegnen, ohne das Wort zu finden: „Der nagende Hund liegt mir unterm Herzen, dieweil ich zu leben hab'," ruft Geyer, worauf wieder eine Pause entsteht. „Wir halten ein richtiges Klostersilentium", bemerkt Rektor Besenmeyer. „Der heimliche Kaiser muß weiter schlafen" — erwidert Geyer. „Die Raben sammeln sich wieder zu Haufen." Dann ruft er plötzlich verändert: „Wein! Wein!"

Geyer will noch den letzten Versuch wagen und läßt sich die Rüstung anlegen. Er ist nicht von jenem abenteuerlichen Mute der sorglosen und sanguinischen Helden belebt, in der Art Siegfrieds, sondern des nachdenklichen Helden der neueren Zeiten, der in seinem Blute noch einen Tropfen vom christlichen Märtyrer hat. Er läßt sich also von seiner treuen Marei die Rüstung anlegen. Er weiß, daß es sein letzter Waffengang ist und fragt sie, während sie ihm den Panzer umschnallt:

„Wo ist man die erste Nacht nach dem Tode?"

Marei. Bei St. Gertrauden.

Geyer. Wo ist man die zweite Nacht nach dem Tode?

Marei. Bei St. Michel.

Geyer. So will ich übermorgen St. Gertrauden und über drei Tage St. Michel von Euch grüßen. — Fürchtet Euch nit, singt! Den Toten weckt Ihr nit auf."

Der Tote ist der tapfere Tellermann. Er ist so eigenartig in jenem Gemisch von französischer Ritterlichkeit und unerschütterlicher Treue zu seinem Herrn, und sein Tod auf der Bühne, wo er völlig erschöpft ankommt, am ganzen Körper blutet, und in der letzten Todesphantasie den Stumpf seiner schwarzen Fahne in der Faust preßt, ist eine der wirkungsvollsten Scenen des Dramas. Aus den abgerissenen Worten des heldenhaften Unterführers Tellermann erfahren wir einen der wichtigsten Vorfälle jenes Krieges, ja den entscheidenden: die Niederlage bei Königshofen. Ein auf die Gesetze der Perspektive haltender Dichter hätte sicher diesen Vorgang in den Mittelpunkt der Tragödie gestellt und ihn, sowie seine Vorbereitung, Entwicklung und Folgen, mit dem stärksten Lichte beleuchtet: Hauptmann erwähnt ihn bloß durch die lallenden Worte eines Sterbenden. Es ist eine andere Technik. Sie nimmt aber nichts von der Größe der Scene, wo Tellermann, auf die nackte Erde von Karlstatt hingelegt, seinen Geist aushaucht: „Hie stirb in Christ! So erscheine er denn vor Gott, wie ein Christ in tiefer Demut zur Erde erniedrigt!" Nicht minder groß und ergreifend ist, in der gleichen Scene, der plötzlich wiedererwachende Mut, womit Geyer sich rüsten läßt und verlangt, daß man ihm ein Lied singe: „Den Toten weckt ihr nicht auf." Und wie menschlich-wahr, homerisch, obwohl nicht moderner heroischer Observanz ist es, daß er bei dem zitternden Gesange eines fahrenden alten Musikanten, der seine Thaten bei Weinsberg besingt, von Rührung übermannt wird, sich niederläßt und weint. Doch er schämt sich nicht. Er hat nicht um sich geweint, sondern um Deutschland, das von der Zwietracht verzehrt wird. Und er schließt mit den berühmten Worten Ulrich von Huttens: „Obwohl mein' treue Mutter weint, daß ich die Sach hab fangen an, Gott will sie trösten . . . (Das Schwert umgürtend.) Es muß gahn." Und er trinkt auf das Gedächtnis Huttens und Sickingens. Aus seinen Worten hört man die christliche Demut heraus: er fühlt sich ein Werkzeug in der Hand des Allmächtigen.

Und dies ist dem evangelischen Krieger, dem christlichen Ritter, eigen, wie es im Gegenteil dem Wesen des traditionellen Helden widerspricht, der vom heidnischen Altertum stammt: hier war er ein Halbgott und hatte immer etwas Titanenstolz und Prometheusfeuer.

Die romantische Figur der schwarzen Marei trägt dazu bei, dem Helden einen eigentümlichen Abenteurerreflex zu geben. Es ist bloß ein Reflex, denn die schwarze Marei ist eine Nebenfigur, die nur wenige Worte sagt und von der man nur die Anhänglichkeit an ihren Kapitän kennt. Daß sie eine Wiederholung des Käthchens von Heilbronn sei, dünkt uns nicht; in den wahren Geschichten giebt es zu viel Beispiele solcher treuen Liebhaberinnen von Kriegern, die unter dem Donner der Kanonen unerschrocken bleiben, als daß wir nötig hätten, ein Beispiel in der Litteratur zu suchen. Tellermann und Marei vervollständigen von der Seite des Gefühls diesen Helden, der so verschlossen, so unzugänglich bleibt, und sie zeigen, gemäß der naturalistischen Technik, die jedoch auch von Goethe im Georg des „Götz" befolgt wurde, in ihren Wirkungen den Wert und die Macht einer Persönlichkeit.

Und werden wir nun schließen können, dieses Drama, in dem soviel Arbeit, so große Individualisierungskraft angebracht ist, sei ein verfehltes Werk? Dieser Abschnitt der Reformationszeit, dieser blutige Frühling, in dem man sich bemüht hatte, die verschütteten Brunnen frei zu machen, und die der Dichter mit so großer Wahrheitstreue zu schildern verstanden hat, sei ein unnützes Werk? Allerdings sind Klarheit und Uebersichtlichkeit die Hauptvorzüge eines Kunstwerkes, besonders eines Dramas, das unmittelbar wirken soll. Und hier fehlt beides. Es fehlt auch jene Heldengestalt, die sich durch ihre Manneskraft vor allen geltend macht und ihrer Zeit den Stempel der eigenen Persönlichkeit aufdrückt: der Held dieser Geschichtsepoche ist ein Unterliegender, der zusammen mit der Bewegung, der er sein Leben geweiht hat, untergeht. Und gleichwohl ist Hauptmanns „Florian Geyer" ein Werk der Wiederbelebung, ein zwar schwer zugängliches Werk, das sich keineswegs einschmeichelt, das aber, wenn man einmal darin eingedrungen, wenn man es studiert hat, die Genugthuung der Erkenntnis des Lebens giebt, eines Stückes miterlebter Geschichte. Es ist kein theatralischer, ja nicht einmal ein künstlerischer Genuß: es ist ein Seelengenuß, für diejenigen, die,

wie eine katholische Heilige sagte, Freude daran finden „Seelen zu genießen und zu essen".

*   *
*

Einem Werke gegenüber, das eine solche Unzahl von Aufführungen auf allen deutschen Bühnen erlebte, das in fünf Jahren bis zur 54. Auflage gelangt ist, dem Märchendrama „Die versunkene Glocke" gegenüber, fühlt die Kritik ein angeborenes Bedürfnis, einen so lärmenden Erfolg durch Strenge büßen zu lassen. Es wurde bemerkt, daß zu diesem Erfolge auch eine Oppositionsstimmung des Berliner Publikums beitrug, welches den Dichter wegen des ausgebliebenen Schillerpreises, der, sogar doppelt, dem Verfasser von „Heinrich und Heinrichs Geschlecht" bewilligt wurde, gewissermaßen entschädigen wollte. Wie dem immer sein mag, ein so anhaltender Erfolg in allen deutschen Landen kann gewiß nicht von der vorübergehenden Laune eines Zuschauerkreises, nicht von der flüchtigen Theaterstimmung abhängen. Anderer Art müssen die Ursachen des Erfolges sein, und darunter vielleicht auch die Trefflichkeit des Werkes. Das wollen wir nun sehen.

Schon „Hannele" bot ein phantastisches Gepräge, und jene Traumdichtung sah wie eine Huldigung an die neue Romantik aus, trotzdem sie sich noch auf dem Gebiete des Naturalismus entwickelte und gleichsam in seinen Kreis wieder eintrat: denn das Phantastische bestand ja doch bloß in der Darstellung der Fieberphantasieen und der Wahnvorstellungen des sterbenden Mädchens. Hier dagegen, in der „Versunkenen Glocke", ist das Gebiet der Wirklichkeit aufgegeben, und wir werden in volle Märchenluft versetzt. Ort und Zeit sind stilisiert: es ist die allgemeine dichterische Zeit, obwohl man dem ganzen Tone nach an das Reformationszeitalter, an die Epoche des Doktor Faustus denken kann. An der Handlung nehmen Zwerge und elfische Wesen teil, und mythologische Geschöpfe, wie der Waldschratt und Nickelmann. Und alle diese Personen reden in Versen, auch die alte Wittichen, welche die schlesische Mundart braucht; und es sind Verse verschiedenen Metrums, welche den verschiedenen, bald langsamen und bald jähen, bald sanften und bald hüpfenden Gang der Handlung begleiten. Wir befinden uns, wie man sieht, in voller Poesie.

Und da wir den Faust erwähnt haben, so können wir gleich bemerken, daß gar manches an die Goethesche Dichtung gemahnt. Nicht so sehr durch den Namen Heinrich, sondern durch das unendliche und unerfüllbare Streben nach Vollendung, beim Magister im Wissen, beim Glockengießer in der Kunst, die, wie bei allen Romantikern, mit dem Glauben zusammenfällt; dadurch daß, wie bei allen Romantikern, dieses Streben sich mit dem nach Liebesgenuß, nach dem vollendeten Weibe, verbindet, darin aufgeht und sich verliert; vor allem aber durch die Mephistogestalt des Waldschratts.

Ferner sind in diesem Märchendrama, wie schon von anderen bemerkt wurde, Anklänge an Shakespeares Sommernachtstraum vernehmbar. Man könnte auch eine Beeinflussung durch Ibsens Baumeister Solneß hervorheben, und in der unternehmenden Rücksichtslosigkeit Hildes ein Seitenstück zu der elementaren Einfalt der Triebe in Rautendelein erkennen. Die gleiche freie Besitznahme des Lebens bei Hilde und Rautendelein, welche auf beide Künstlernaturen, auf Solneß und Meister Heinrich, trotz ihrer großen Verschiedenheit, einen so gewaltigen Eindruck macht und sich ihrer sofort bemächtigt; die gleiche Lebensbejahung, die Hilde kennzeichnet, kehrt, wenngleich unbewußter, bei Rautendelein wieder, und steht bei dieser in Verbindung mit ihrem elfischen Wesen.

Auch an Andersens Märchen gemahnen einige Züge der „Versunkenen Glocke“. Besonders Nickelmanns ständiger Ausruf Brekekekex, der dem Berliner Publikum so viel Spaß machte,[1]) stammt wohl eher aus dem Märchen des dänischen Dichters als aus den entfernten „Fröschen“ des Aristophanes.

Wird ein Kunstwerk berühmt, so werden auch die Augen der Kritiker sehr scharf im Erforschen der Berührungspunkte mit anderen berühmten Werken und womöglich der Entlehnungen aus diesen. Man kann aber gegen ein solches Verfahren geltend

---

[1]) Wie Max Schneidewin erzählt, in seiner Schrift „Das Rätsel des Gerhart Hauptmannschen Märchendramas ‚Die versunkene Glocke‘ und eines märchenhaften Erfolges“, Leipzig 1897. — Auch das Wort „Ich wußt' es früher nicht, daß Leben Tod, der Tod das Leben ist“ stammt wohl nicht, wie Schneidewin (S. 9) meint, direkt aus Euripides, sondern aus der Romantik (man denke an ihre Trinität „Glaube, Liebe, Tod“), und es kehrt auch in einem gewissen Sinne in Tolstois meisterhafter Erzählung „Der Tod des Iwan Iliitsch“ wieder.

machen, daß das Verdienst eines Kunstwerkes sich nicht auf die unzweifelhafte Ursprünglichkeit einer Erfindung oder eines Gedankens gründet; daß ein Kunstwerk sehr wohl nach und aus anderen entstehen und dennoch — Shakespeare und Dante haben es am besten bewiesen — ein Meisterwerk sein kann. Das Meisterwerk ist oft der Beschluß und die höchste Vollendung einer litterarischen Gattung, einer Kunstrichtung; zuweilen aber ist es auch die neue Form, in der ein neuer Gedanke ans Licht tritt.

„Die versunkene Glocke“ nun ist keine neue Form. Und auch der Gedanke ist nicht neu: das Lebensschicksal des Meisters Heinrich gleicht zu sehr dem des Naturphilosophen Johannes Vockerat, als daß man nicht sagen sollte, „Die versunkene Glocke“ sei eine Uebertragung der „Einsamen Menschen“ ins Poetisch-märchenhafte. Mit einem Unterschiede jedoch: in dem älteren Drama versperrt der Müggelsee jäh den Eintritt der Liebenden in die Wüste des Wahnsinns und des Rausches; in der „Versunkenen Glocke“ dagegen treten sie kühn hinein, ohne auf die klagenden Stimmen zu achten, die sie hätten zurückhalten sollen; der Müggelsee kommt später; er folgt der traurigen Asche eines erloschenen Liebesbrandes.[1]

Der Kern der Handlung ist auch hier die Liebe zu einem jungen, verführerischen Weibe, derentwegen der Mann die eheliche Treue und die heiligsten Pflichten gegen seine Gattin und Kinder außer Acht läßt, wobei er sophistisch die Schuld von sich abzuwälzen sucht. Und die Strafe für diese Verletzung der Pflichten, die nicht nur rechtmäßig und sozial, sondern auch naturgemäß sind, findet in diesem Drama statt: Meister Heinrich geht zu Grunde, und auch sein großes Werk glückt ihm nicht. Nach dem Rausche kommt die Erkenntnis des gethanen Unrechts, und die Gewissensbisse wegen des Todes der Gattin und der Kinder — eine Frucht seiner Hingebung an die Leidenschaft — bewirken, daß Heinrich die

---

[1]) „Hier vollzieht er (nämlich Johannes Vockerat), worauf er dort zustrebt (nämlich „das Verlassen der Gattin infolge des innern Treubruchs“) nur unter verändertem Namen, in veränderter Hülle, aber mit unveränderter trugschließend falscher Art des Denkens und mit unveränderter Weichlichkeit des Empfindens“, bemerkte auch Woerner (S. 73), und R. Hamel (S. 165) findet, „das kennzeichne einen bedenklichen Mangel an erfinderischem Geist“. Auch für Adolf Bartels gehört Meister Heinrich zu den „rechten Jammerlappen, die, anstatt an die Erlösung der Menschheit, lieber an ihre allernächsten Pflichten, die sie zu vernachlässigen auch nicht das allergeringste Recht haben, denken sollten“.

unschuldige Ursache seiner Schuld, Rautendelein, verstößt und beschimpft:

> „Ich hasse dich! ich spei dich an! Zurück!
> Ich schlage dich, elfische Bettel! Fort,
> Verfluchter Geist!"

Hätte das Drama aber damit sein Ende genommen, wie einige Kritiker, z. B. Schneidewin, gewünscht hätten, so wäre es sicher nicht einer gewissen erzieherischn Tendenz entgangen: es wäre zu einer Warnung, zu einem Exempelspiel für Leute geworden, die sich ihren Leidenschaften überlassen. Mit dem fünften Akte hingegen bleiben alle Personen, mit Einschluß Heinrichs, von ihrem Standpunkte aus, im Rechte, wie es bei den Shakespearischen Personen geschieht.

Der große Zauberer und Rattenfänger Nietzsche hat nicht nur einen großen Teil des Denkens der letzten Jahre beeinflußt: er hat auch das philosophische Substrat zu einem großen Teile der zeitgenössischen Kunst geliefert: von den Kindern angefangen, die unverständig nach dem Pfeifen Zarathustras tanzen bis auf Sudermann, der in seine Dramen Aphorismen des Philosophen einschreibt. Bis „Florian Geyer" war Hauptmann von Nietzsches Lehren frei: man fühlte in seinem Schaffen keinen Nachklang von ihnen. Ja, wenn eine Idee da ist, welche jenes Geschichtsdrama durchdringt, so wäre es die Liebesflamme für die von Adel und Klerisei unterdrückten Kleinen, das Verlangen, die verschütteten Brunnen des Christentums wieder zu befreien: der reine Gegensatz zu Nietzsche und seiner unchristlichen Herrenmoral.

Bei dem Versinken jener klingenden Glocke, die der Meister auf dem Gipfel aufstellen wollte, erkennt er in seiner Entmutigung:

> „Im Thale klingt sie, in den Bergen nicht";

er läßt die Glocke auf dem Grunde des Sees bleiben, wo sie, „die abgrunddurstige, hinuntergerollt ist", und er wird zur Beute der heidnischen Mächte, die auf der Höhe herrschen.

Wie die harten und grausamen Lehren Nietzsches in dem weichen und gefühlvollen Gemüte dieses Dichters sich befinden mußten, das bezeugt das ganze Märchendrama, und namentlich Heinrichs Charakter, in dem der Umschwung, die Krise hauptsächlich geschieht.

Meister Heinrich ist die Person nach dem Herzen des Dichters: ein tiefes und jeder Idealität zugängliches Gemüt, ein empfindsames, sehnsuchtsvolles Herz, eine rege Phantasie, und verbunden mit diesem innerlichen Leben eine ungenügende Thätigkeit. Man hört zwar, daß er ein tüchtiger Arbeiter ist, aber im Stücke selbst erhalten wir wenige Beweise von seiner Arbeit. Nur am Anfange des vierten Aktes sehen wir ihn in seiner Werkstatt, doch nicht um ein Werk zu vollenden oder zu fördern, sondern bloß um seine Gehilfen, die Zwerge, auszuschelten und wegzujagen. Dann sehen wir, wie er von dem Berge Felsstücke auf die Dorfleute schleudert, die ihn anzugreifen kommen: doch ist das eine That der Verzweiflung, wozu sich eben gemeiniglich die schwächsten Charaktere im Augenblicke der Gefahr entschließen.

Im allgemeinen klebt dem Meister Heinrich viel vom romantischen Taugenichts an, dessen Leben in köstlichen Empfindungen besteht. Und nach denen für die Natur, für den geheimnisvollen Märchenwald[1]), überwiegt alle anderen die Liebe zum Weibe, die sich jedoch mit der ersten verschmilzt.

Und damit auch das dritte Zeichen der Romantik nicht fehle, denkt er, zugleich Nietzsches Spuren folgend, auch eine weltbeglückende Religion zu gründen. „Laß uns eine neue Religion gründen, bei der der Menschheit wieder wohl wird", forderte schon Bettina von Arnim in ihrer Jugend und in ihrem Alter.[2])

Heinrichs Figur hat einen lyrischen Anstrich. Sie ist aus Augenblickseindrücken und lyrischen Ergüssen darüber gebildet. Daher kommt etwas Unbestimmtes, etwas Verschwommenes in den allgemeinen Linien, und die Plastizität des Ganzen geht dadurch verloren. Der gegen die Hauptmannschen Personen oft geäußerte Tadel, sie seien nicht genügend abgehoben, trifft jedoch bloß seine Hauptgestalten, jene, durch die er die Welt schaut und ausdrückt,

---

1) „Es ist hier so schön. Es rauscht so fremd und so voll!
Der Tannen dunkle Arme regen sich
so rätselhaft. Sie wiegen ihre Häupter
so feierlich. — Das Märchen! ja das Märchen
weht durch den Wald.
„Und wir . . . in Gold und Seide hingelagert,
ermessen wir, glücksel'ger Zuversicht,
die Ferne, die uns trennt: du weißt, wovon —
denn du erkennst das grüne Inselland,
Der Birken schwere Hänge, die, zu baden,
in blaue Leuchtefluten niederwallen.
Du hörst den Jubel aller Frühlingssänger,
die unsrer warten . . .

2) Darauf machte schon Ad. von Hanstein aufmerksam.

sowie die Empfindungen, welche die Ereignisse in ihm erwecken, aber nicht die anderen, die er scharf beobachtet und mit großer Wahrheit darstellt: und das kommt hauptsächlich von dem lyrischen Elemente, welches den ersteren anhaftet. Die auf der Beobachtung beruhenden Personen hingegen sind vollständig dramatisch. So sind in dieser „Versunkenen Glocke“, über der gleichsam ein lyrischer Flor liegt, die Wittichen und der Waldschratt fest ausgeprägt, und sie besitzen dramatische Kraft.

Rautendelein, das rote Annele, ein elfisches Wesen, ist anschaulicher geraten als Heinrich. Durch das Mythische ihrer Gestalt tritt sie zu Immermanns Viviana, der Verführerin des Merlin (wie Leo Berg bemerkte), vor allem aber zu Fouqués Undine, wie Nickelmann zu Undinens Oheim Kühleborn. Ihre Natur, welche reine Weiblichkeit ist, jenseits von Gut und Böse, findet ihre Erklärung im Heidnischen des mythischen Wesens, das, nach der Sage, keine Seele besitzt. Ihre Liebe zum Glockengießer, die urplötzlich beim Anblicke des auf ihren Berg geratenen Mannes in ihr entbrennt, wandelt sie um, aber nicht in der überlieferten Art, daß die Elfe eine Seele bekommt: hier ist es bloß eine tiefere Empfindungsfähigkeit, weshalb sie zum ersten Mal weint und das Bedürfnis fühlt, um ihn zu sein und sich ihm nützlich zu erweisen. So folgt sie ihm in sein Haus, macht ihn durch Zauber gesund und entführt ihn zu sich auf die Höhe. Für Heinrich ist Rautendelein der Rausch und die Kraft. Er glaubt, er habe sie im Traum gesehen. Als sie ihm nahe ist, erkennt er in ihr den Gegenstand seiner Sehnsucht. Für ihn ist Rausch das Beste und das Einzige auf der Welt. Und zuletzt, als der Rausch im zweiten roten Weine dargestellt ist, den er trinken soll, ruft er aus:

„ . . . Stündest du nicht da, du Köstlicher,
mit deinem Rausch und Duft: das Zechgelag,
zu dem uns Gott auf diese Welt geladen,
es wäre gar zu ärmlich und, mich dünkt
du hehrer Gastfreund — schwerlich deiner würdig“.

Die Dinge haben aber ihre eigene Logik, die jedes noch so gebieterischen menschlichen Willens spottet und noch viel leichter den lyrischen Deklamationen trotzt. Und Meister Heinrichs Empörungen haben zur Folge den Selbstmord seiner Gattin, der Frau Magda, und den Tod seiner zwei Knaben, die schemenhaft, wie im Märchen, im bloßen Hemde mit nackten Füßen, sich mit dem schweren Thränenkrug der Mutter schleppend, zu ihm ins

Gebirge hinaufkommen. Und das bringt die plötzliche und schreckliche Wandlung in Meister Heinrichs Gemüt hervor. Er verstößt Rautendelein, die endlich die Bitten des Nickelmanns erhört und seine Gattin wird:

„Es fielen drei Aepfel in meinen Schoß,
weiß, gold und rosenrot —:
das war die Hochzeitsgabe.
Ich aß den weißen und wurde bleich,
ich aß den goldnen und wurde reich,
zuletzt den rosenroten.
Weiß, bleich und rosenrot
saß ein Mägdlein — und das war tot.
Wassermann! thu nun auf die Thür:
die tote Braut, die bring' ich dir.
Zwischen Silberfischlein, Molch und Gestein
ins Tiefe, Dunkle, Kühle hinein.
O, du verbranntes Herze!"

Der fünfte Akt fängt mit dem Tanz der Elfen an, die Balders Tod beweinen. So ist des Glockengießers Schicksal in den Sonnenmythus eingerahmt. Alles ist traurig. Es fällt das Laub der Bäume herab. Heinrichs großes Werk, seine große Kirche auf der Höhe, ist zerstört.

„ . . . Du woarscht a groader Sproß,
stoark, doch nich stoark genug. Du woarscht berufa,
ock blus a Auserwählter woarschte nich" —

sagt zu ihm mit der bäurischen Freimütigkeit der gemeinen Leute die alte Wittichen, die ihm als letzte Gabe drei Becher schenkt, die nach einander geleert werden sollen: und der letzte giebt den Tod. Heinrich ruft Magda, damit sie ihm ihn reiche. Aber Rautendelein, die früher erklärt hatte, sie kenne ihn nicht mehr, sie wisse nicht, wer er sei, will ihm selbst diesen letzten Liebesdienst erzeigen. Sie reicht ihm den letzten Becher, und Heinrich stirbt:

„Hoch oben: Sonnenglockenklang!
Die Sonne . . . Sonne kommt! — Die Nacht ist lang!"

Etwas geheimnisvolle Worte — sowie auch dies, daß er sich früher „ein der Sonne ausgesetztes Kind, das heim verlangt" nannte — aber von symbolischer und stimmungsvoller Wirkung.

Neben Heinrich vertritt der Waldschratt, eine Erfindung Hauptmanns, halb Faun und halb Satyr, den realistischen Cynismus Mephistos: er vertritt den gemeinen und gesunden Verstand,

mit einer mehr ausgesprochenen Sinnlichkeit, als sie der böse Geist in der Faustdichtung aufweist. Schon von Max Schneidewin wurde darauf hingewiesen, daß, wie Mephistopheles die Verzückung des „übersinnlichen, sinnlichen Freiers“ damit erklärte, daß „ein Mägdelein ihn nasführe“, so hier der Schratt die Verzückung des Glockengießers über den „lieben Geist, Geburt der eignen Seele meinethalb“ darauf zurückführt, daß „sie ihm täglich, nächtlich dient, wie sie kann“, daß „es ihm ein bischen nach dem Kinde juckt“, und er höhnt

„Der Tage Drang, der Nächte Kuß,
Wir kennen schon den Glockenguß“.

Und wie Mephisto, obwohl er der Geist der Lüge ist, oft sehr bittere Wahrheiten sagt, so hier der Waldschratt:

„Die Zeit geht ihren Gang —
Und Mensch bleibt Mensch.
Der Taumel währt nicht lang.“

Es liegt ja in der Natur der Dinge, daß verstiegenem transcendentalen Idealismus platter, gemeiner Realismus als Korrektiv entgegengestellt wird, so noch dem Don Quijote Sancho Pansa, dem Don Juan Leporello.

Die alte Wittichen ferner vertritt die volkstümliche, heidnische Vernunft und deren Weltanschauung im feindlichen Gegensatze zum Spiritualismus des Christentums. Der Pfarrer hält die Mitte zwischen dem Uebersinnlichen des Christentums, für welches die Glocke altes Symbol ist, und dem Philistertum des Thaldorfes, das vom Schulmeister und Barbier vertreten wird. So fehlt der Realismus auch in diesem in Poesie getauchten Märchendrama nicht ganz.

Eine Eigentümlichkeit Hauptmanns ist eben jene Vereinigung von Wirklichkeitstreue und Phantasie: jener Geschmack an der derbsten Wirklichkeit und an der üppigsten Einbildung — jene Nüchternheit der Auffassung und das zeitweilige Sichvertiefen ins Gefühl, das oft bis zum Mysticismus gelangt.

Daß „Die versunkene Glocke“ wirklich das erwartete Meisterwerk sei, ein zweiter Faust, kann man nicht behaupten, trotz einzelner Schönheiten, trotz der hochpoetischen, wenngleich zuweilen manierierten Sprache.

Die Figur des Helden ist zu sehr ins Lyrische verschwommen, und die Idee des Werkes ist zu beschränkt und zu dunkel, als daß

es ein menschliches Symbol werden und ein Denkmal bleiben könnte.

* *
*

Ueber der phantastischen und märchenhaften Gattung, die ihm mit „Hannele“ und der „versunkenen Glocke“ einen so großen Erfolg eingebracht hatte, vergaß jedoch der Dichter der „Weber“ die Schilderung der Wirklichkeit nicht, mit der er angefangen hatte, und worin seine vorzügliche Beobachtungsgabe sich bewähren konnte.

Das Stück, das auf die „versunkene Glocke“ folgte, das fünfaktige Schauspiel „Fuhrmann Henschel“ (1899), ist eine Charakter- und Milieustudie. Der Verfasser versetzt sich wieder in die Jahre seiner Jugend, in den schlesischen Kurort, den er so gut kennt, in das Hôtel, von dem ihm ebenso das Vorderhaus wie das Hinterhaus wohlbekannt ist. Er ist vertraut mit dem vornehmen Kurhaus, mit den vierzig Stuben und den drei großen Sälen, die zwei Monate des Jahres hindurch voll von Fremden sind; in den übrigen dagegen ist „nichte drin wie Ratten und Mäuse“. Neben diesem kennt er gar wohl die Schenkstube mit den einheimischen Gästen und die Kellerwohnungen, wo eben der Fuhrmann Henschel wohnt.

Es ist, als habe der Dichter sich in seine Vergangenheit tauchen und die Gestalten, die sich ihm eingeprägt hatten, los werden wollen, indem er sie in die Kunst bannte.

Daß Henschels traurige Geschichte sich auf Erinnerungen aufbaue, könnte man auch daraus entnehmen, daß Hauptmann in seiner Novelle „Bahnwärter Thiel“ schon ein ähnliches Schicksal mit einem ähnlichen Charakter dargestellt hatte.

Auch hier wird ein einfacher und starker Mann nach dem Tode seiner ersten, zarten und frommen Frau, mit der er durch ein fast geistiges Gefühl verbunden war, zur Beute eines rohen, gemeinen und sinnlichen Weibes, das er deshalb heiratet, damit sie für sein Kind Sorge trage. Sie beherrscht ihn durch die Macht der Sinne und durch eine gewisse rohe Ueberlegenheit eines praktischen Verstandes, und sie fängt an, nachdem sie selbst ein Kind bekommen, seinen, gleich seiner verstorbenen Mutter, schwachen und kränklichen Knaben zu mißhandeln. Der dicke Mann hat in den langen Stunden, die er in der Einsamkeit

seines mitten im Walde gelegenen Wächterhäuschens zubringt, Hallucinationen und Gesichte; und obwohl er die Mißhandlungen der Stiefmutter gegen das Kind merkt, rafft er sich nie zur Bestrafung auf. Zuletzt aber bricht die Rache, die lange in seinem verschlossenen und matten Geiste gehegt wurde, auf eine wilde Art aus, als durch die Nachlässigkeit des Weibes der Knabe von einem Eisenbahnzuge überfahren wird. Er wartet die Nacht ab und erwürgt das Weib mit ihrem Kinde. Er wird dann in eine Irrenanstalt geschafft, denn im schrecklichen Augenblick hat er den Verstand verloren.

Jeder hat wohl in seinem Leben solche milde Menschen gekannt, deren Leibeskraft zu der Willensschwäche im Gegensatze steht, die dazu bestimmt sind, ihr Lebenlang von jemandem geleitet und beherrscht zu werden, gewöhnlich von einem Weibe, Kinderseelen in Riesenleibern; bei denen man sich aber nicht verwundert, wenn die träge schlummernde Willenskraft plötzlich in einer wahnsinnigen und meistens gewaltsamen Handlung ausbricht. Solche Charaktere können auch abstoßend wirken. Vom sittlichen Standpunkte aus sind sie gewiß verwerflich: sie sind von einer wahren Krankheit, der Krankheit des Willens, entstellt, und kein Mensch würde es sich einfallen lassen, sie als Beispiele männlicher Würde hinzustellen. Man kann indes dem Künstler nicht verbieten, sie zu schildern, solange es nicht als Regel festgestellt ist, daß die Kunst eine Sammlung von Exempelbildern moralischer Tugend sein soll.

Fuhrmann Henschel, wie Bahnwärter Thiel, sind Studien solcher Anomalien des Willens: von einer Charakterschwäche, die einen Menschen dazu bestimmt, der Sklave eines andern zu werden. Wie im „Friedensfest“ und „Sonnenaufgang“, lastet auch hier eine düstere und schwere Luft über dem Drama, und macht es traurig in seiner gemeinen und genauen Wirklichkeit.

Von den ersten Scenen, worin wir Henschels Weib im Bette krank darniederliegend mit der Wiege daneben in der Stube sehen, wo das Mittagessen im Ofen kocht, wo der Fuhrmann mit Knecht und Magd speisen, und wir den Unarten der groben Magd Hanne gegen die Kranke beiwohnen, bis zur letzten Scene, in der Henschel mit dem Stricke seiner Peitsche sich aufhängt, nachdem er den gemeinen Betrug und die Schamlosigkeit der zur Herrin gewordenen Magd erkannt hat, ist das Stück eine immer

zunehmende, ununterbrochene Folge von abstoßenden oder traurigen oder schauderhaften Auftritten, ohne einen Augenblick des Aufatmens, ohne irgend ein Intermezzo von Fröhlichkeit oder von humoristischer Darstellung, ohne einen Lichtstrahl, der aus einem vom Schmerze oder vom Laster noch freien Winkel käme.

Trostlos ist der Eindruck dieses Dramas von Hauptmann, wie der seines ersten Stückes. Der Held erhängt sich, sein erstes Weib stirbt, ihr Kind folgt ihr ins Grab — man munkelt auch von einem nicht natürlichen Tode —; sein zweites Weib hintergeht ihn, und verrät ihn auf die gemeinste Weise mit einem windigen Lumpen, einem aus dem Hôtel weggejagten Kellner. Der Hôteleigentümer, der gute und rechtschaffene Herr Siebenhaar, nachdem er sogar den Fuhrmann Henschel um ein Darlehn angegangen hat, muß sein ganzes Hab und Gut versteigern lassen. So kann er zu jenem sagen, um ihn über sein Unglück zu trösten:

> „Den einen drückt's da, den andern hier. Das Leben ist keine Spielerei, wir müssen aber seh'n, wie wir zurecht kommen."

Diejenigen, die, wie Hanstein, von Vorder- und Hinterhaus geredet haben, haben nicht an diese Gemeinschaft des Schmerzes gedacht, welche die Verschiedenheit der Stellung aufhebt.

Auch die Nebenpersonen, die Familie des Sängers Wermelskirch, der nach Verlust seiner Stimme jetzt Gastwirt geworden ist, mit seiner jähzornigen Ehehälfte und der leichtsinnigen Tochter Franziska, bringen keinen Strahl von Freude, keinen lichteren Einschlag in das graue Gewebe. Franziska, die trällernd und tänzelnd auf- und abtritt, hätte komisch werden können, wenn ihre sinnlose und etwas alberne Heiterkeit nicht so kreischend wäre und so zur Unzeit in die traurigsten Auftritte käme, und vor allem, wenn man nicht sähe, daß dieses auf eine schiefe Ebene geratene Mädchen dazu bestimmt ist, im Ernste des Lebens unterzugehen. Hauptmann vertieft die komischen Charaktere zu sehr; er stellt ihre menschliche Wahrheit mit der gleichen Sorgfalt und Genauigkeit dar, die der Mann der Wissenschaft auf die geringsten Gegenstände seines Studiums verwendet und der Naturforscher auf jedes Insekt seiner Sammlungen, und er zerstört dadurch die Komik, welche viele menschliche Sonderbarkeiten im oberflächlichen Beobachter erregen.

Hannes Charakter, der strammen und arbeitsamen Magd, die ihr ehrgeiziges Ziel erlangt, sich vom Herrn ehelichen zu lassen, steht ebenfalls anschaulich vor uns in ihrer festen Gemeinheit, mit ihrer Habsucht und ihrem Neide, mit ihrer zielbewußten Willenskraft, mit ihrer Grobheit. Eine einzige Seite ihres Wesens kommt uns weniger wahrscheinlich, weniger angeboren vor, nämlich das hier besonders stark betonte Erotische. Solche Charaktere, bei denen der Wille vorherrscht, sind erotischen Schwächen meistens nicht zugänglich. Das Weib des Bahnwärters Thiel ist in der That nicht derart dargestellt: und sie scheint uns der Wahrheit näher zu stehen. In unserem Drama war die schamlose Untreue Hannes nötig, damit Henschel zur stillen Verzweiflung gebracht werde: aber daß sie zu ihrem Charakter stimme, glauben wir nicht, trotz der Begründung, die der Dichter von den ersten Auftritten ab durch das Verhältnis zum Knechte Franz versucht.

Zwar giebt es auch weibliche Charaktere, wie die nordische Semiramis, Katharina II. von Rußland, die zugleich ehrsüchtige geborene Herrscherinnen und unsittlich sind. Aber das bleiben doch immer Ausnahmen, und eine Agrippina denken wir uns immer über die erotischen Schwächen erhaben, bei denen Messalina ihren hohen Rang für sich und ihren Sohn sowie das Leben einbüßt.

Wie dem auch sein mag, folgerichtig ist diese Hanne und anschaulich selbst in ihrer Leidenschaft zum dummen und geschwätzigen Lumpen George. Wie sie ihn anfährt, weil er nicht gekommen ist! Wie sie ihm trotzt!

Hanne ist der Gestalt der Hauptperson nicht unebenbürtig, und sie bildet den Gegensatz zu Henschel. So hartherzig und schlau sie ist, so weichherzig und harmlos ist er. Er besitzt den allen körperlich starken Männern eigenen Zug: das Mitleid für die Schwachen und die Kinder. („Wer die Donau schlägt, der schlägt nicht das Weib," sagt ein rumänisches Sprichwort.) Und er zeigt das dadurch, daß er die kleine Bertha, das uneheliche Kind der Hanne, das er mit seinem Großvater, einem alten Trunkenbold, in den Wirtshäusern herumlungern sieht, zu sich ins Haus nimmt. Er that es in dem naiven und edlen Glauben, seinem Weibe damit eine Freude zu machen: denn er kennt ihr Wesen nicht im mindesten.

Was nun die tragische Wendung des Stückes bildet, nämlich die Nichteinhaltung des Versprechens, das er seiner ersten

Frau gegeben, nach ihrem Tode die Magd nicht zu heiraten, und die Gewissensbisse, die ihn deshalb quälen, die innerste, unverrückbare Vorstellung, er selbst, sein Wortbruch sei schuld an all seinem Unglück — so stimmt das vollkommen zu seinem weichen und nach innen gekehrten, dem Leben nicht gewachsenen Wesen. Die Schlaflosigkeit und die Hallucinationen, die ihn befallen und ihn zum Selbstmord treiben, sind eben eine Folge seiner Grübeleien und seines Schuldbewußtseins.

So hat man auch in dieser schlesischen Hütte einen schwachen Charakter, einen Menschen, der nicht wollen kann und die Folgen seiner Handlungen nicht zu berechnen weiß. Daher läßt er sich von den Umständen, wie von einer Schlinge, verstricken, bis er zu Grunde geht. Ebensowenig wie Johannes Vockerat, oder wie Meister Heinrich, weiß Fuhrmann Henschel, als er beim Scheideweg angelangt ist, sich für einen oder den anderen Weg zu entscheiden; er läßt sich auf einen von ihnen von den Umständen reißen und von seinen Instinkten treiben, aber der Gedanke, daß er den anderen, zu dem er bestimmt war, verlassen habe, läßt ihm keine Ruhe und zieht ihn ins endliche Verderben: „ane Schlinge ward mir gelegt und in die Schlinge da trat ich halt 'nein," sagt er selbst; und als man ihn fragt, wer sie ihm denn gelegt habe, antwortet er: „Kann sein der Teifel, kann sein a andrer. Ersticken muß ich, das ist gewiß."

Solche Charaktere muten zwar, wie schon gesagt wurde, nicht an. Wer aber dürfte sagen, daß sie selten seien, und daß die Darstellung ihrer herben und folternden Seelenqualen etwas Unnützes sei? Man mag sagen, soviel man will, es seien „Jammerlappen"; aber ist deshalb etwa kein Raum für sie in der Welt der Kunst, wie sie ihn in der wirklichen Welt — und welch großen dazu! — einnehmen?

Das Drama, das sich mit dieser neuesten Verkörperung eines solchen Charakters beschäftigt, mag sehr wohl nicht gefallen: aber man muß zugeben, daß es mit überzeugender Folgerichtigkeit aufgebaut ist. Adolf Bartels sagt darüber: „Vortrefflich gemacht, aber nicht mehr als ein naturalistisches Rührstück." Es ist aber ein Rührstück, worin Menschen leben.

* *
*

„. . . nehmt dies derbe Stücklein nicht für mehr,
als einer unbesorgten Laune Kind“

läßt der Dichter im Prolog seines „Schluck und Jau“ (1900) einen der Jäger sagen, die als Zuschauer dieses „Spiels zu Scherz und Schimpf, mit fünf Unterbrechungen“ gedacht sind.

Der Zweck des Stückes soll demnach kein anderer sein, als zu belustigen und Lachen zu erregen. Und der Inhalt ist wirklich drollig.

Die Jagdgesellschaft von Jon Rand stößt, während sie aus dem Schlosse tritt, auf zwei versoffene Bettler, und einem talentvollen lustigen Jagdgenossen, Karl, kommt der Einfall, sich dieser Kerle zu bedienen, um den Schloßherrn und sein schönes, junges Lieb, die Prinzeß Sidselill, die sich im zu langen Honigmond langweilt, zu erheitern. Schluck wird in den Kerker geworfen und Jau schlafend auf das Himmelbett eines prunkenden Saales gelegt. Man setzt ihm eine Krone aufs Haupt, die mit einem Gummibande ums Kinn festgemacht wird. Bei seinem Erwachen wird er von allen als der Fürst begrüßt, Durchlaucht genannt, und alle reden ihm einstimmig ein, er sei immer der Fürst gewesen: er habe während einer Krankheit, von der er noch nicht völlig genesen sei, seine Existenz eines armen Teufels bloß geträumt. Jau giebt sich darein, sich ankleiden zu lassen und köstliche Speisen zu genießen, und bequemt sich dazu, ein „Ferscht“ zu sein.

Das alles giebt zu sehr drolligen Scenen Veranlassung.

Im Geiste des groben Flegels streitet die Gemeinheit seiner Gewohnheiten mit der Freude, zu herrschen, verehrt und bedient, umschmeichelt und bewundert zu werden. Und schließlich überzeugt er sich, er sei der Fürst, und macht seine Autorität geltend.

Die interessanteste Stelle der ganzen Komödie ist vielleicht die, wo ein Diener eilig vorübergeht, Rand, den wahren Fürsten, der sich für diese Gelegenheit in den Leibarzt verwandelt hat, anstößt und ohne sich zu entschuldigen, ihn grob anfährt: denn er habe es eilig, „im Auftrage des gnädigen Herrn“ — und all dies, weil der gnädige Herr, Jau nämlich, aus Wut, daß er nur köstliche Weine zu trinken hat, einen Becher Tokai gegen die Wand geschmissen und nach einem Glas Branntwein geschrieen hat. Das ist der Augenblick, in dem die Spaßvögel sich entschließen, der Posse ein Ende zu machen und den Säufer wieder in seine Kleider zu stecken. Eingeschläfert durch einen Trunk, den ihm die

Kammerfrau der Prinzeß Sidselill reicht, wird er wieder auf die Straße gesetzt und sieht sich beim Erwachen in Gesellschaft seines treuen Freundes Schluck, den er früher in seiner Fürstenrolle nicht hatte erkennen wollen, den er sogar angefallen hatte, um ihn, die traurige Erinnerung an sein Bettelleben, aus dem Weg zu räumen. Jetzt möchte er weiter träumen und in der Täuschung fortleben[1], doch er wird von der Wirklichkeit der Dinge und der Wirklichkeit seiner Lumpen überzeugt, in denen er kein Recht mehr hat, seinesgleichen zu befehlen und sie anzufahren. Er ergiebt sich aber in sein Schicksal, als Jon Rand ihm Geld schenkt, und geht mit Schluck ins Wirtshaus, um es zu vertrinken.

Eine reiche Komik fließt nicht bloß aus den Abenteuern Jaus, sondern auch aus denen Schlucks, eines ebenso gutmütigen, unterwürfigen, dienstfertigen Vagabunden, wie Jau hochmütig, unverschämt und grob in seiner Tyrannei ist, der von den Spaßvögeln des Schlosses gezwungen wird, vor den Augenblicksfürsten in Weiberkleidern zu treten, um sich für seine Gemahlin, die Frau Fürstin, auszugeben. Und es ist keine bloße Situationskomik, die aus dem Gegensatze der Gemeinheit dieser beiden Typen der menschlichen Verworfenheit und Erniedrigung zu der Raffiniertheit der Hofsitten und des Hoflebens entsteht.

Hauptmann macht durch das dem Stücke vorausgesetzte Motto gar kein Hehl daraus, daß er den lustigen Einfall des Prologs von Shakespeares Komödie „Der Widerspänstigen Zähmung" benutzt hat. Er hat es jedoch verstanden, der Episode, welche der Komödie des großen Briten als Rahmen dient, höhere Bedeutung zu geben. Er hat den Typus des Trunkenbolds Schlau, der schlafend auf dem Grunde des Lords, als dieser von der Jagd zurückkehrt, gefunden wird, weiter entwickelt, und aus dem betrunkenen Bauern eine Figur gezogen, welche die Psychologie des selbstbewußten, Falstaffschen Lumpen besitzt. Bei Shakespeare ist Schlau bloß ein Kauz, der zu einem lustigen Scherze Veranlassung giebt: bei Hauptmann ist Jau in seiner charakteristischen Erniedrigung ein Stück menschlicher Natur. Der Page Bartholomaus, der auf Befehl des Lords sich als Frau verkleidet und Schlaus Weib spielt, wurde von Hauptmann in der überaus gelungenen Gestalt Schlucks verarbeitet.

[1] „ich bin getuppelt, Schluck! Ich bin a Ferícht und ich bin halt a Jau."

Der moderne Dichter hat aber auch den burlesken Abenteuern der beiden Vagabunden eine größere Tiefe und eine symbolische Bedeutung geben wollen, und er überließ es Karl, dem Freunde Jon Rands und Veranstalter des Scherzes, sie uns zu erklären. Und er thut es in schönen, sentenzenreichen Versen am Anfange der beiden letzten Akte, die zwar aus dem nachdenklichen und, man fühlt es, tieftraurigen Gemüte des Dichters kommen, die aber gleichwohl in dem Ganzen des groben Scherzes grell abstechen. Wenn der Dichter sagt:

„Das, was wir wirklich sind,
Ist wenig mehr, als was er (nämlich: Jau) wirklich ist“. –

so kommt uns das sehr übertrieben vor. Das heißt soviel, als mit Gewalt in die Posse den Inhalt einer symbolischen Tragödie hineinlegen, aus einem Scherze ein Mysterium machen wollen. Das giebt zwar Gelegenheit, schöne und gedankenvolle Verse anzubringen, wie:

„und unser bestes Glück sind Seifenblasen.
Wir bilden sie mit unsres Herzens Atem
und schwärmen ihnen nach in blaue Luft,
bis sie zerplatzen.“

aber sie sind aus dem geheimen Schatze des Dichters genommen, noch weit mehr als die Sentenzen in Schillers Dramen.

Viel stärker als solche herbeigezerrte Symbolik wirkt die einfache Darstellung des gelungenen Charakters des Lumpenkerls Jau: sein naives Selbstbewußtsein, infolgedessen er nichts von dem Spaße merkt, der mit ihm getrieben wird; alle Stufen der Gemeinheit, die er mit seiner Gefräßigkeit durchmacht, mit jenem brutalen, ekelhaften Wesen des rein Tierischen, das bloß durch einen deutschen Dialekt menschlich ausgedrückt wird; sein etwas gehaltener Ganlaterieausbruch, nach Tische, gegen „die Frau Madam“; seine Prahlereien, mit denen er über die Schmeicheleien Karls noch hinausgeht und jede Grenze der Selbstbewunderung überschreitet. So bemerkt er hochmütig dem Jon Rand, der ihm die Sohle der Schuhe nicht küssen will, denn eine solche Huldigung fordere nicht einmal der König von seinen Unterthanen:

„Mit dam Kruppe hie, dar mir am Halse sitzt, verricht ich meh Dinge ei lumpichta vier Wucha, wie dar Keenig ei siebzah Jahren dahie.“

Wer denkt da nicht an die Abenteuer Sancho Pansas, als er zum Statthalter der Provinz gemacht wird? an seinen Schmerz bei Tische, als der Arzt vor den leckersten Gerichten sein Verbot ausspricht, sie zu berühren, aus Rücksicht für die kostbare Gesundheit seiner Excellenz? Und zugleich an die Weisheit, welche der gute Knappe des idealsten Ritters beim Rechtsprechen durch das bloße Licht seines groben, gesunden Menschenverstandes bekundet? Und an seine Genugthuung, als die Zeit seines kurzen Regierungsexperiments vorüber ist? „Schluck und Jau" könnte fast wie eine dramatische Ausführung dieses Kapitels des Cervantesschen Romans aussehen, wenn Jaus Charakter auch nur zum geringsten die Gutmütigkeit und den festen Menschenverstand des ehrlichen Essers aus der Mancha hätte. Jau ist aber vielmehr eine Fratze des menschlichen Elends, dem der Dichter eine ironische und fast symbolische Bedeutung geben wollte, die von dem Zerrbilde, mit dem sie nicht zusammen empfangen wurde, abprallt.

Karl ist die Stimme des Dichters, und es ist eine schöne Stimme. Der „dekadente, etwas melancholische Aesthet"[1] Jon Rand, die „ganz merkwürdige durchaus secessionistisch gedachte" Sidselill, die „ernst dasitzt, wenn andere fröhlich sind, und lacht, wenn ein Herz blutet", ihre Kammerfrau Adeluz und die anderen sind Marionetten, wie sie Maeterlinck in seine Dramen hineinstellt, doch, wenn man etwa Sidselill ausnimmt, ohne jenen Schleier des Geheimnisses, womit der belgische Dichter die nackten menschlichen Schemen zu umhüllen, ihnen eine neue und sonderbare Größe, eine Art von neuer Tragik zu verleihen weiß.

Bei diesem „Spiel" lacht man, und man denkt auch, und hört schöne Verse, und man muß nicht mehr davon verlangen. Man muß eben dieses sonderbare Stück, wie es der Dichter fordert, für nicht mehr als „einer unbesorgten Laune Kind" nehmen, wenn auch, wie Lorenz annimmt, „die von irgendwem ausgesprochene Behauptung, der Prolog mit seiner captatio benevolentiae sei nachträglich gedichtet, als sich auf den Proben die Unwirksamkeit des Stückes erwiesen habe", sich als wahr ergeben sollte. Wir glauben, trotz Lorenz, Hauptmann habe das Stück „zum Zeitvertreib aus Laune" — wenn auch nicht zu „sinnlosem Zeitvertreib" gedichtet. Gewiß hat er, wie jeder echte Dichter,

---

[1]) Max Lorenz in „Preußische Jahrbücher" Bd. 99, S. 545 fg.

„recht viel allerpersönlichstes Empfinden hineingelegt“. Vor allem befindet er sich in der melancholischen, etwas gelangweilten Stimmung Jon Rands. Wir glauben, wie schon oben gesagt, daß Karl mit seiner pessimistischen Weltanschauung das Sprachrohr des Dichters ist. Wir können ferner auch zugeben, daß, wie Lorenz sagt „in Jau, der Mensch des brutalen Wollens“ — oder richtiger, der rücksichtslosen Gemeinheit — und in Schluck, „der Mensch des Mitleids, der Liebe, der Güte — oder richtiger, der schwächlichen Willenlosigkeit gezeichnet wurden: wir können aber unmöglich zugeben, daß diese Patrone „zwei Pole des Hauptmannschen Wesens“ seien, weder des Menschen noch des Dichters.

* *
*

Eine noch tiefere Trauer als über „Fuhrmann Henschel“ lastet über Hauptmanns bis heute vorletztem Drama, über „Michael Kramer“ (1901). Und gleichwohl ist es keine trostlose Traurigkeit, die gleichsam zu einer Anklage gegen jemand oder gegen etwas wird: sondern es klingt wie in eine erhabene Harmonie aus, die mit einem Ruck die fürchterliche und entmutigende Wirklichkeit in die philosophischen Höhen emporzieht, wo die Glocken tönen: „Denn“ — wie Michael Kramer sagt — „die Glocke ist mehr als die Kirche, Lachmann.“

Nirgends läßt Hauptmann so sehr, wie in diesem Drama, an den Dichter des „Liedes von der Glocke“ denken. Es klingt zwar wie eine Paradoxie, daß man Hauptmann neben Schiller stellt; und dennoch gelangt der moderne Dichter in diesem realistischen Künstlerdrama zu dem gleichen Idealismus, zu dem der große klassische Dramatiker gelangte, zu jenem Idealismus, infolge dessen er über den wechselnden Gestalten eine höhere Harmonie schaute und die menschlichen Formen fast sub specie aeterni sah, nämlich in der Bedeutung ihres Schicksals.

Hauptmann hat nie ein nüchterneres und ernsteres Drama geschrieben, als dieses, in dem er von dem unentrinnbaren Elend des Lebens ausgeht und zum Schlusse an das eherne Thor der ewigen Fragen pocht.

Eine resignierte Wehmut waltet in diesem neuen Erzeugnisse der Hauptmannschen Muse, gleichsam ein Hauch von Reife, die irgend eine bittere aber stärkende Frucht vom Lebensbaume zu

pflücken anfängt. Und die erste ist vielleicht die der belebenden Kraft der Arbeit und der Pflicht: „Der Mann muß Pflichten erkennen, hör'n se", sagt der alte Kramer.

Ueberhaupt sagt Michael Kramer sehr schöne Dinge, und seine Aussprüche sind kaum hie und da mit einer Dialektform gewürzt, wohl auch um zu verhindern, daß sie rhetorisch klingen. —

Wir werden hier in künstlerische Kreise einer Provinzialhauptstadt eingeführt, wahrscheinlich derselben, worin sich das Schicksal des Kollegen Crampton entwickelte: auch Kramer ist Professor an der „Drillanstalt", welche den aristokratischen Groll Cramptons nie ruhen ließ, und vielleicht hat Kramer von diesem Vorgänger seine Abneigung gegen die Akademie und den Eigensinn, sich nicht Professor titulieren zu lassen: „Ich heiße Kramer!" Aber wie der Dichter von dem äußerst wohlgelungenen Kopfe des Malers des „Mänadentanzes" die komische Seite erfaßte, so zeigt er dagegen hier von dem unglücklichen Vater Arnolds das ernste Gesicht eines gewissenhaften Arbeiters, eines Menschen, der beseelt ist von dem Kultus seiner Kunst („Kunst ist auch Religion" sagt er mit Heinrich Wackenroder und anderen Romantikern) und von der Sehnsucht nach dem Guten, vom innigsten Triebe „auf Menschen zu wirken".

Dieser verschlossene, zurückhaltende Mann, der seit Jahren an einem großen Christusgemälde arbeitet und es nie jemanden sehen läßt, der heftig, spröde und im Innersten so edel und vornehm ist, der alle Pflichten des Lebens annimmt, und zwar nicht aus matter Resignation, sondern mit der festen Ueberzeugung, daß sie die Seele erheben — dieser geordnete und genaue Künstler, der „die Kleinbürgerseele so gut auszuklopfen" weiß, ist eine Gestalt, die wir nicht nur mit ihren etwas zu hohen Schultern und mit den unförmigen, spiegelblank geputzten Schuhen vor uns sehen, sondern vor der wir Achtung haben, trotz seiner Mißerfolge im Leben. Denn sie wurde dargestellt mit tiefer Ehrfurcht vor dem, was sie ausmacht: vor der Arbeit und der Pflicht, und dem inneren Seelenadel, vor dem der Dichter sich noch beugen kann, trotz dem Skeptizismus der Schulen, trotz dem Naturalismus, der die menschlichen Seelen nur objektiv, wie ein anatomisches Präparat, beobachtet.

Die Bemerkung, die Brandes früher machte: „was man bei Hauptmann vermißt, daß sind die Ideen", gilt für dieses Drama nicht mehr. Die Ideen, von denen es getragen wird, sind zwar die des Helden und seiner Tochter Michaline, die gleichsam sein Wiederschein ist: sie sind ihnen zwar angeboren, die Frucht der Erfahrung und der einsamen Geistesentwickelung Michael Kramers: trotzdem sieht man, daß der Dichter sie teilt und an ihre Wirkung auf das Leben glaubt.

Es geschieht hier wie mit Tolstois Weisen und Heiligen aus dem Volke. Man kann zwar nicht behaupten, sie seien das Sprachrohr ihres Schöpfers, wie viele typische Helden der alten Romane und der klassischen Dramen: man erkennt aber dennoch, daß der Dichter auf ihrer Seite steht, sie beklagt und stillschweigend bewundert.

Ein Strom von tiefer, fast mystischer Güte fließt durch dieses Drama, wie durch die Werke des großen Russen. Und im Grunde ist es das Mitleid für das leidende, im Schmerze und in der Sünde sich windende Geschöpf.

Bei Hauptmann ist der ästhetische Sinn für das Schöne schärfer als bei dem Verfasser der „Auferstehung", der vor allem und jedem das Reich der Gerechtigkeit sucht, und dem alles andere als überflüssig vorkommt. Für Hauptmann dagegen, der mehr eine Künstlernatur ist, nimmt die menschliche Erhebung, die menschliche Ueberlegenheit, als erstes Zeichen das des Adels und der Schönheit an: der inneren Schönheit, der Schönheit der Seele, die mehr wert ist als die der Gestalt. „Da sieh einmal hier die Maske an!" sagt Kramer zu seinem Sohne Arnold, der über seine körperliche Häßlichkeit erbittert ist, und zeigt ihm Beethovens Maske:

> „Sohn Gottes, grabe dein Inneres aus! Meinst du vielleicht, der ist schön gewesen? Ist es dein Ehrgeiz, ein Laffe zu sein? Oder meinst du vielleicht, Gott entzieht sich dir, weil du kurzsichtig bist und nicht gerade gewachsen? Du kannst so viel Schönheit in dir haben, daß die Gecken um dich wie Bettler sind."

Um den Adel dieser Lebensanschauung besser hervorscheinen zu lassen, die Anschauung, die vertreten wird von Michael Kramer, von Michaline und von Lachmann, eines Schülers Kramers und Freundes seiner Tochter, der die Weltanschauung und den Ernst des Meisters vollkommen versteht, führt uns der Dichter eine

Gruppe vollendeter Philister in ihrer ahnungslosen Gemeinheit vor — ungefähr wie Goethe in Auerbachs Keller. Es sind die Stammgäste des Bierlokals, wo der arme Arnold seine Nächte verbringt, in der hartnäckigen Verfolgung schmachtender Bewunderung für die Wirtstochter Liese Bänsch, die über die sinnlose Leidenschaft des unglücklichen Jünglings lacht, wobei er dem fortwährenden Spotte der Stammgäste ausgesetzt ist.

Diese Leute nun, der Assessor Schnabel, der Baumeister Ziehn, der alte Student von Krautheim, Quantmeyer, der auch der Bräutigam der Liese ist, sind mit beißender Satire gezeichnet, welche die ganze gemeine Häßlichkeit der leeren Seelen und der Leute, deren Sein und Wert sich auf das Geld im Beutel gründen, nackt an den Tag legt.

Die so hohen, so traurig dem Leben auf den Grund gehenden Reden werden eben im Restaurant Bänsch gehalten, während die Stammgäste lärmen und johlen.

Es ist ein dramatischer Zusammenstoß zweier schnurstracks entgegengesetzter Arten von Menschen, die dazu bestimmt sind, einander nie zu verstehen und gründlich zu verachten. Darin, in dem Haße gegen die Gemeinheit, weicht Hauptmann von Tolstoi und noch mehr von Dostojewski ab, welche in der tiefsten Verworfenheit und sittlichen Erniedrigung einen Funken menschlicher Würde suchen wollten, der unser Mitgefühl erweckt. Die einzige, Liese Bänsch, welche als leer und gefallsüchtig und in ihrem Leichtsinn als grausam erscheint und zur Veranlassung des Selbstmordes des unglücklichen Arnold wird, wird dennoch von einer so wenig als möglich gehässigen Seite gezeigt; sie ist im Grunde mehr das Opfer ihres Lebenskreises, und ihrerseits ist sie bestimmt, zur Beute eines Schwindlers zu werden.

Als die lustigen Brüder wieder in den gemeinschaftlichen Saal treten, wo Lachmann und Michaline sitzen, unter einander über das Paar zu spötteln anfangen und von Manege und alten Schachteln reden, und Michaline, die es nicht sehr gemütlich findet, weggehen möchte, bemerkt Lachmann:

> „Und nähmst du Flügel der Morgenröte, so entgehst du doch dieser Sorte nicht. — — — Himmel, wie fing sich das alles an! — Und heut schneidet man Häcksel für diese Gesellschaft. — Kein Punkt, in dem man so denkt wie sie. Alles hüllenlos Reine wird runtergezerrt. Der schlechteste Lappen, die schmierigste Hülle, der elendeste

Lumpen wird heilig gesprochen. Und unser einer muß doch das Maul halten und rackert sich doch für die Bande ab. — Prost, Michaline, dein Vater soll leben! Und die Kunst, die die Welt erleuchtet, dazu! — Trotz alledem und trotz alledem!"

Die Unterredung, in der ein lebhaftes und schmerzliches Herzensgefühl des Dichters zittert, der für das Volk die große Glocke auf der Höhe errichten wollte; diese Unterredung, die zwischen den zwei traurigen Menschen stattfindet (denn sie erkennen zusammen ihr verlorenes Leben), während über ihnen ein so fürchterliches Geschick hängt — denn im anstoßenden Zimmer wird Arnold zur Beute der Spöttereien jener durch Weingenuß aufgeregten Gesellen — ist von einer großen Wirkung. Und sie ist auch für Hauptmann charakteristisch: er liebt es nämlich, die erhabensten Scenen, in denen das menschliche Gefühl sich zu den höchsten Gipfeln emporschwingt, in die niedrigste, realistischste Umgebung von Gemeinheit zu verlegen. So hatte er um die sterbende Hannele die Engel und die beseligenden, himmlischen Gesichte im greulichen Armenhause herniedersteigen lassen.

Und das kommt vielleicht nicht so sehr von der Liebe zum Kontrast, als von der Ueberzeugung, daß die Seele die Macht habe, sich durch eigene Kraft zu erheben, ohne Wirkung der Suggestion von Umständen und Umgebung.

Lachmann und Michaline gewinnen einen Anflug von Wehmut in ihren Gestalten und in ihrer brüderlichen Freundschaft: denn Lachmann erkennt jetzt, da es zu spät ist und er sich an ein geschwätziges, leeres Weib gebunden hat, den inneren Wert der Tochter Kramers, die ihm verloren gegangen ist und sagt es ihr. Darauf:

Michaline: „Weißt du, was manchmal das Schwerste ist?
Lachmann: Was?
Michaline: Unter Freunden?
Lachmann: Was denn?
Michaline: Das: Einander nicht stören in seinen Irrwegen! — Na also, nochmals: Es war einmal!"

So gewinnen die beiden Figuren, die fast gar keinen Teil an der Handlung haben, einen dichterischen Wert, und sie flechten einen silbernen Faden von Poesie in das düstere Gewebe des Dramas.

Sie haben besonderen Wert, weil sie uns den Einfluß der starken und eigenartigen Persönlichkeit Michael Kramers zeigen: „Ich behaupte“ — sagt Lachmann — „auf wen dein Vater einwirkt, der kann gar nie gänzlich verflachen im Leben.“

Und dennoch ist sein Sohn Arnold nicht nur verflacht, sondern von Grund aus in Elend und Unglück gesunken. Dieser häßliche, widerhaarige, abstoßende junge Mensch („immer stichst du um dich und schlägst und schmiedest“ sagt man zu ihm), der aber dabei, wie der Vater behauptet, so genial ist und bloß nicht den Mut der Arbeit hat, und, um nur zu seinem unseligen Ziele zu gelangen, sich ohne Scheu unter das Niveau der gewöhnlichsten Menschen sinken läßt; dieser junge Mensch, der dem Vater, der ihn so ernst und so weise befragt und ihm so liebevoll seine Hilfe anbietet, mit Lügen begegnet, so daß Kramer, der furchtbar wahrhaftig ist, heftig aufbegehrt, ihn von sich jagt, indem er ausruft: „Du bist nicht mein Sohn! — Du kannst nicht mein Sohn sein! Geh! Geh! Mich ekelts! Du ekelst mich an!!“ — dieser Arnold ist eine traurige und schauderhafte Figur, eine menschliche Entstellung. Man fühlt, daß sie wahr ist, daß ihr Schicksal sich folgerichtig entwickelt: aber sie vermag es nicht, unser Mitleid zu erwecken. Sie trägt dazu bei, über das ganze Stück, in dem zuletzt seine Bahre erscheint, eine düstere Stimmung, die Stimmung einer Leichenbestattung zu verbreiten. Und kaum wird diese durch die tiefen versöhnenden Worte des alten Kramer gemildert, womit das Drama ausklingt:

> „Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Wir Kleinen, im Ungeheuren verlassen? Als wenn wir wüßten, wohin es geht. So hast du gejauchzt! — Und was hast du gewußt? — Von irdischen Festen ist es nichts! — Der Himmel der Pfaffen ist es nicht! Das ist es nicht und jens ist es nicht, aber was . . . Mit gen Himmel erhobenen Händen: was wird es wohl sein am Ende???“

* *
*

Hauptmanns letztes Drama, die „Tragikomödie“ in vier Akten, „Der rote Hahn“, fiel bei der Erstaufführung am 27. November 1901 im deutschen Theater zu Berlin ab.

Die Hauptperson ist die uns wohlbekannte Frau Wolff, welche jene glücklichen Heldenthaten im „Biberpelz“ vollbrachte.

Sie ist jetzt gealtert, voll körperlicher Gebrechen und nach dem Tode ihres Julian mit dem Schuster Fielitz wieder verheiratet. Ihre Tochter Adelheid, die der Mutter nachartete, hat eine gute Partie gemacht, und ist mit dem Bauführer Schmarowski verheiratet. Die andere, die etwas einfältige Leontine, hat ein Kind bekommen „und keinen Mann dazu".

Wenn die gute Frau Wolff-Fielitz früher es wagte, einen Biberpelz oder Holz zu stehlen, so schreitet sie jetzt kühn zu einem ruhmreicheren Unternehmen: sie steckt ihr Haus in Brand, um das Geld der Versicherung zu bekommen.

Durch ihre neue Ehe hat sie sich an einen noch vernagelteren Dummkopf, als ihr Erster war, gebunden. Sie beherrscht jetzt den Fielitz, wie einst den Julian, durch ihre Ueberlegenheit, durch die in der Uebung eines langen Lebens erworbene Geschicklichkeit, aus den Schwächen der anderen Nutzen zu ziehen. Die Methode ist die gleiche wie die gegen den ersten Mann gebrauchte: sie stellt sie vor eine vollendete Thatsache hin und versöhnt sie durch Branntwein oder Bier.

Das Stück ist daher von Wiederholungen nicht frei. Es erscheint wieder der aufgeblasene und nicht überkluge von Wehrhahn, etwas gealtert und noch fester an Thron und Altar hangend. Leontine ist dieselbe Gans wie in der früheren Komödie.

Durch die Stimmung jedoch unterscheidet sich „Der rote Hahn" vom „Biberpelz". Die Ironie, welche das ältere Stück kennzeichnete, ist vor einer resignierten und tieferen Lebensanschauung zurückgetreten, jener Anschauung, die wir schon im „Michael Kramer" wahrgenommen haben: ein Hauch von Mitleid für die Menschen, die dazu bestimmt sind, sich in der Schuld hinzuschleppen, von der Thorheit der dummen Leute gezerrt.

> „Die Kampelei kann ja hernach wieder losgehn. Anderscher ist das im Leben ni! — Ma kann's ni ändern: an Tummheet is. Aber wenn ma a Leuten de Augen will ufkneppen: is ni! Tummheet regiert de Welt. — Was sein mir: Sie, ich und mir alle zusamm'? Mir han uns mußt schinden und schuften durchs Leben, eener so gutt, wie der andere dahier. Nu etwa! Also! Mir wer'n woll Bescheed wissen. Wer ni mitmacht is faul, wer de mitmacht is schlecht. — Ma hullt doch bloß all's aus'm Dreck raus. Unsereens muß jeden Dreck doch anfassen! Da heeßt's immer gutt sein. Wie fängt ma's ock an?" —

sagt Frau Fielitz mit der Hellseherei der Sterbenden: denn bald darauf stirbt sie plötzlich.

Im allgemeinen kann man nicht sagen, daß das Stück gelungen sei. Die Begebenheit, die ihm zu Grunde liegt, gewinnt keine Größe, weil sie kleinlich behandelt ist: und Frau Fielitz belustigt uns nicht mehr, wie es Frau Wolff mit ihrer glücklichen Schlauheit that. Nicht einmal ihr Tod kann in uns Gefühle von Größe erwecken. Er läßt uns etwas verblüfft und erzeugt nicht die rechte Stimmung in uns. Die Menschenzeichnung aber ist sehr glücklich. Es sind Menschen aus jenem „irgendwo um Berlin zur Zeit der Lex Heinze", die in dieser Tragikomödie ihr sittliches Bild mit einer wunderbaren Vereinigung von Genauigkeit und Lebendigkeit bekommen haben.

Die großen Kämpfe des Zeithintergrundes, die zwischen Wehrhahn und dem Pastor Friedrici (der nicht auftritt) und Schmarowski so kläglich werden; jenes fieberhafte Streben zu steigen und sich zu bereichern, das sich im Stücke wiederspiegelt und von dem Frau Fielitz ihr ganzes Leben lang besessen war; Fielitzens Feigheit; das vollblütige Naturell des Schmiedes Langheinrich und seines Gesellen Ede; die verständige und fröhliche Ueberlegenheit des Doktor Boxer, der dem Schmiede beim Hämmern hilft — das alles offenbart noch jene kostbare Eigenschaft, die Hauptmann auszeichnet: die Kraft der Menschengestaltung.

Wir müssen aber dabei nicht an eine Prometheusgabe denken: gleichsam an eine Kraft, die aus dem Nichts schafft, fast der ewigen Schöpferin, der Natur, zum Trotze.

Nein: Hauptmann ist ein glatter Spiegel, aus dem die wunderbare Mannigfaltigkeit der menschlichen Figuren mit lebendiger Genauigkeit uns im Bilde entgegentritt. Es ist beinahe, als habe die Empfänglichkeit, womit die Gestalten sich in seiner Seele wiederspiegeln, seine eigene Natur überwältigt; als habe das Verständnis für die verschiedenen Weltanschauungen eine eigene Weltanschauung in ihm zerstört, oder gar nicht aufkommen lassen, oder wenigstens jenes stolze Selbstbewußtsein, infolge dessen wir unsere Weltanschauung „die Wahrheit" nennen.

„Tout comprendre, c'est tout pardonner", sagte Madame von Staël. Je tiefer man auf den Grund der menschlichen Natur dringt, desto mehr verliert man die Kraft, zu urteilen und zu ver-

dammen. Und so geschieht es, daß Frau Fielitz, mit einem so objektiven Gleichmut, ja mit einer gewissen Sympathie dargestellt wird, während der ehrliche und pflichtbewußte von Wehrhahn, der so entschieden über das Gute und das Böse zu urteilen weiß, durch eine augenscheinliche Minderwertigkeit und offene Dummheit gekennzeichnet wird.

Mit diesem Gleichmut und dieser inneren Gerechtigkeit, womit der Dichter, wie die Natur, die Gut und Böse nicht kennt, jeder Person gerecht wird, verbindet sich jene Schlaffheit im Handeln, die wir bei seinen Geschöpfen beobachtet haben. Je mehr man die eiserne Notwendigkeit erkennt, die über die Wechselfälle des Lebens entscheidet, desto enger wird das Feld des freien und frohen Handelns: die Philosophen waren stets die dem praktischen Leben am wenigsten gewachsenen Menschen. Ein gewisser Quietismus, eine gewisse Trägheit, die bis zum orientalischen Fatalismus gelangt, bemächtigt sich derer, die das Lebensrätsel durchdringen wollen: und der dramatische Dichter steht gewissermaßen dem Rätsel der Sphinx gegenüber, das er nach seiner Art deuten muß. Hauptmann fühlt in sich nicht die Kühnheit des Eroberers, der mit einem Schwerthieb den Knoten zerhaut: sondern er findet sich in den krummen Windungen der Fragen verwickelt, und er leidet darunter, und er befreit sich nur, indem er sie darstellt. Aber wir sehen, daß die Knoten weder durchgeschnitten noch gelöst sind, sondern daß die peinigenden Fragen noch immer jenseits des Kunstwerkes schweben. So zeigt uns Hauptmann das Leben unter dem Alp der Notwendigkeit: und das giebt seinen Dichtungen ihren eigenartigen Charakter.

Das Phantastische, das zuweilen in Hauptmanns Werken erscheint und zu der genauen Wiedergabe der Wirklichkeit im Gegensatze steht, ist gleichsam eine Befreiung von dem Drucke der Wirklichkeit auf das Gemüt des Dichters: es ist der Sprung ins Blaue, wo die Freiheit noch herrscht. Und das mystische Element, das zugleich mit der Märchenphantastik in seinen Werken auftritt, ist das Reagieren seines Geistes auf die Ader, die aus atavistischen Tiefen seiner Natur quillt, die aus dem Boden hervorsprudelt, wo er geboren ward. Und deshalb haben bei ihm diese beiden Bestandteile, das Phantastische und das Mystische, die so eigenartig gegen seinen Realismus abstechen, eine tiefe dichterische Wirksamkeit. Es ist ein Volk, das seine Dichterstimme findet,

um seine Leiden, seine Hoffnungen und seine Sehnsucht auszudrücken: und diese Seite von Hauptmanns Wirken ist vielleicht die dauerhafteste und beste, jene, welche die Träume der sterbenden Hannele und den Aufruhr der hungernden Weber hervorbrachte.

* *
*

Die beiden letzten naturalistischen Dramen sind nicht durchgedrungen. Das Publikum lehnte sie still und respektvoll ab, ohne daß ihnen, wie den ersten Stücken des Dichters, die Ehre hitziger Erörterungen zuteil geworden wäre. Und dennoch sind sie mehr wert als „Vor Sonnenaufgang" und „Das Friedensfest".

Besonders „Michael Kramer" verbindet mit einer meisterhaften Charakterzeichnung eine tiefe Auffassung des Lebens, die hart ans Symbolische streift, und das Drama zeigt, daß der Dichter in eine neue Phase seiner Geistesentwickelung getreten ist. —

In unserer Zeit, die voll fieberhafter Unruhe ist, sieht man oft mit begeisterter Hast Götzen aufrichten, denen man anbetend Weihrauch streut, um sie mit der gleichen Eile wieder umzustürzen. Es ist, als wäre die sinnvolle Ueberlegung früherer Zeiten, in denen Meisterwerke reiften, in diesem letzten Zeitabschnitte nicht mehr möglich. Vor allem fordert man von den Bühnendichtern ein ununterbrochenes Schaffen. Daß nun dieses jährlich ans Licht kommende Drama immer eine natürliche Frucht sei, die ihren Teil von Sonne und Regen gehabt, kann man nicht eben behaupten: weit öfter trägt sie die Zeichen des eiligen und gezwungenen Wachstums der Treibhäuser und der daraus folgenden hinfälligen Zartheit. Nun soll aber ein Kunstwerk, auch ein Kunstwerk für die Bühne, keine Treibhausblüte sein, die dazu bestimmt ist, einen Abend lang der Schmuck eines Festes zu werden: es muß fest und sorgfältig wie eine Statue gemeißelt sein, welcher der Künstler mit unermüdeter Arbeit seine Idee aufzudrücken gewußt hat, welcher er das Gefühl eingehaucht hat, das er anderen mitteilen will.

Der erwartete wahre Shakespeare der neueren deutschen Bühne wird nur der Dichter sein, der, den flüchtigen Tagesbeifall verschmähend, bloß schaffen wird,

„quando Amore spira."



Inhalt.

Namenverzeichnis.

Neue Werke über Litteratur und Philosophie

aus dem Verlag von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig, Goeschenstr. 1.

Max Bauer, Das Geschlechtsleben in der deutschen Vergangenheit. Br. M. 4,—, geb. M. 5,50

Marie Luise Becker, Die Liebe im deutschen Märchen. M. 2,50

Hans Bélart, Nietzsche's Ethik. M. 2.—

Georg Biedenkapp, Kleine Geschichten und Plaudereien, philosoph., pädagog. und satirischen Inhalts. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Frau Marie Brühl, Die Natur der Frau und Herr Professor Runge. Eine Erwiderung auf die Schrift: „Das Weib in seiner geschlechtlichen Eigenart" von Dr. M. Runge, Geh. Medizinalrat usw. zu Göttingen. M. —,75

Marie von Bunsen, Ruskin. Sein Leben und sein Wirken. Br. M. 4,50, geb. M. 6,—

Edward Carpenter, Wenn die Menschen reif zur Liebe werden. Aus dem Englischen übersetzt von Karl Federn. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Julia Cartwright, Jean François Millet. Sein Leben und seine Briefe. Einzig autoris. Ausgabe, aus dem Englischen übersetzt von Clara Schröder. Mit Portrait von J. F. Millet in Heliogravüre. Br. M. 14,—, geb. M. 16,—

Challemel-Lacour, Studien und Betrachtungen eines Pessimisten. Autorisierte Uebersetzung aus dem Französischen. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

Michael Georg Conrad, Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Br. M. 2,50

Herman Frank, Das Abendland und das Morgenland. Eine Zwischenreichbetrachtung M. 2,50

Dr. Sigismund Friedmann, Ludwig Anzengruber. Br. M. 5,—, geb. M. 6.50

Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern. 2 Bände, jeder Band br. M. 5.—, geb. M. 7,—

Gerhard von Keußler, Die Grenzen der Aesthetik. Preis br. M. 3,—

Dr. med. Fritz Köhler, Die Gebetsheilung. Eine psychologisch-naturwissenschaftliche Studie. M. 1,—

Dr. Hans Landsberg, **Friedrich Nietzsche und die deutsche Litteratur.** Br. M. 2,50

Nina Carnegie Mardon, **Die Versicherung der Mutterschaft.** Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. Nach dem französischen Werk von Louis Frank, Dr. Keifer und Louis Maingie. M. 2,—

Männer der Zeit, Lebensbilder hervorragender Persönlichkeiten der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit:

1. **Heinrich von Stephan,** Ein Lebensbild von **E. Krickeberg.** Mit Porträt. Geb. M. 3,—
2. **Alfried Krupp,** Ein Lebensbild von **Hermann Frobenius.** Mit Porträt. Geb. M. 2,60
3. **Fridtjof Nansen,** Ein Lebensbild von **Eugen von Enzberg.** Mit Porträt. Geb. M. 2,60
4. **Friedrich Nietzsche,** Ein Lebensbild von **Hans Gallwitz.** Mit Porträt. Geb. M. 3,—
5. **Franz Liszt,** Ein Lebensbild von **Eduard Reuss.** Mit Porträt. Geb. M. 3,60
6. **Max von Forckenbeck,** Ein Lebensbild von **M. Philippson.** Mit Porträt. Geb. M. 4,60
7. **Ludwig Windthorst,** Ein Lebensbild von **J. Knopp.** Mit Porträt. Geb. M. 3,60
8. **Ernst Haeckel,** Ein Lebensbild von **Wilhelm Bölsche.** Mit Porträt. Geb. M. 3,60
9. **Ernest Renan,** Ein Lebensbild von **Eduard Platzhoff** Geb. M. 3,60
10. **David Friedrich Strauss,** Sein Leben und seine Schriften unter Heranziehung seiner Briefe dargestellt von **Karl Harraeus.** Geb. M. 4,60
11. **Josef Arthur Graf von Gobineau,** Sein Leben und sein Werk. Von Lic. Dr. **Eugen Kretzer.** Mit Porträt. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
12. **Max Klinger,** von **Lothar Brieger-Wasservogel.** Mit Porträt. Br. M. 3,—, in Leinwand geb. M. 4,—, in feinem Lederband geb. M. 5,—

Heinrich Meyer-Benfey, **Die moderne Litteratur und die Sittlichkeit.** Preis M. —,75

Lucinde und lex Heinze. Ein Rückblick von der Jahrhundertswende. Preis M. —,75





